

**JOÃO MARIA DA SILVA**

**METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA  
EM  
*SANTA EVITA***

**Curitiba  
2006**

**JOÃO MARIA DA SILVA**

**METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA  
EM  
*SANTA EVITA***

**Dissertação apresentada à Coordenação do  
Curso de Mestrado em Letras – Área de  
Concentração: Estudos Literários da  
Universidade Federal do Paraná (UFPR).**

**Orientadora: Profa. Dra. Anamaria  
Filizola.**

**Curitiba  
2006**

Para meu filho João Pedro e meus  
sobrinhos Valter, Jocelina,  
Juliano, Valquiria e Caroline.

## **Agradecimentos**

A Luciana Schneider – cuja sugestão fez com que eu me inscrevesse ao mestrado.

À dona Juracy Schneider – por ter tornado viável  
minha estada em Curitiba durante boa parte do curso.

A Mariléia Gärtner – por ter me sugerido, entre outros, o romance Santa Evita.

A Regina Chicoski – pelo apoio, ainda na fase pré-inicial deste trabalho.

A Anamaria Filizola – pela orientação e amizade.

A Marilene Weinhardt e Terumi Koto Villalba –  
pelas sugestões no exame de qualificação.

Ao Odair Rodrigues, secretário da pós-graduação – por seus préstimos.

Aos patrocinadores e leitores de meus livros.

Ao Vilde Pedro Andreazza – pelo imprescindível apoio.

Ao Marcos Vinícios dos Santos – pelas incursões em seu computador,  
quando de minhas estadas em Prudentópolis.

Ao Marcos Bueno – pela disponibilidade.

A Fernanda Aparecida Ribeiro, “Nanda” – “Somos irmãos de mestrado”.

Ao José Carlos Maia de Oliveira – pelo auxílio “fraterno”.

A Deus e à minha família – por todo o apoio do mundo.

*Se por um lado, detestam ser deslocadas, as almas também aspiram a que alguém as escreva. Querem ser narradas, tatuadas nas rochas da eternidade. Uma alma que não foi escrita é como se nunca houvesse existido. Contra a fugacidade, a letra. Contra a morte, o relato.*

(Tomás Eloy Martínez – *Santa Evita*)

SILVA, João Maria da. Metaficção historiográfica em *Santa Evita*. 2006. 81 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

## RESUMO

O romance *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, publicado na Argentina, em 1995, e vertido para o português em 1996, constitui o objeto de estudo desta dissertação. Destacamos, neste trabalho, a metaficção historiográfica – termo cunhado por Linda Hutcheon –, estabelecendo parentesco com o novo romance histórico latino-americano. Para teorizar sobre este, valemo-nos dos estudos de Fernando Aínsa e Seymour Menton. Confrontamos tais estudos com a abordagem de Georg Lukács, em seu clássico *La novela histórica*. Refletimos também sobre a biografia pós-moderna, valendo-nos para tal do texto de William H. Epstein. Percebemos em nosso estudo sobre o romance *Santa Evita* que o narrador mostra a impossibilidade de apreender a realidade na sua totalidade e de dar conta da vida e da morte de uma personagem real. Outro ponto importante que abordamos é a hesitante fronteira entre a realidade e a ficção que, em *Santa Evita*, é levada ao extremo, pois além de o narrador ostentar o mesmo nome do autor, sua experiência profissional e sociopolítica se equivalem, numa ambigüidade bem-sucedida que chegou a desconcertar até mesmo leitores experientes, como os da imprensa argentina e brasileira.

Palavras-chave: Tomás Eloy Martínez; *Santa Evita*; Metaficção historiográfica.

SILVA, João Maria da. Historical metafiction em *Santa Evita*. 2006. 81 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

### ABSTRACT

This work focus on *Santa Evita*, novel written by Tomás Eloy Martínez, published in Argentina in 1995 and translated into Portuguese in 1996. We emphasize in this work the theory of historical metafiction, a term coined by Linda Hutcheon, establishing possible relations with the new historical novel in Latin America. In order to develop our discussion, we based our analysis on the works of Fernando Aínsa and Seymour Menton. We compared these works to the theoretical approach of Georg Lukács in *La novela histórica*. We also based this work on the theory of the post-modern biography developed by William H. Epstein. Throughout our study of the novel *Santa Evita*, we noticed that the narrator shows the impossibility of acknowledge the reality thoroughly and cope with the concepts of Death and Life in relation to a real individual. Another important aspect we focus on is the tiny limit between reality and fiction, which in *Santa Evita* is pushed to the limit once the narrator not only has the author's name but also his professional and sociopolitical experiences. This narrative scheme creates an ambiguity that has even troubled skilful readers like. members of the Argentinean and Brazilian press.

Key-words: Tomás Eloy Martínez; *Santa Evita*; Historical metafiction.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
 <b>CAPÍTULO I</b>	
<b>1. O ROMANCE HISTÓRICO E A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA.....</b>	<b>13</b>
1. 1. O romance histórico segundo Lukács.....	14
1. 2. A metaficção historiográfica.....	21
1. 3. O novo romance histórico latino-americano.....	32
1. 4. A biografia pós-moderna.....	45
 <b>CAPÍTULO II</b>	
<b>2. SANTA EVITA.....</b>	<b>51</b>
2. 1. A estratégia narrativa.....	51
2. 2. A metáfora do corpo.....	60
2. 3. Outras estratégias.....	64
2. 4. O redimensionamento do mito.....	68
 <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>72</b>
 <b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>77</b>





Nicolas Uriburu 1972 Evita Perón Imagens de uma paixão  
Memorial da América Latina Galeria Marta Traba

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar o romance *Santa Evita*<sup>1</sup>, do escritor argentino Tomás Eloy Martínez. Neste livro, o autor reflete, entre outros temas, sobre literatura, história, biografia e processo criativo. E para tal, criou um enredo detetivesco que entrelaça a biografia de Evita, a trajetória insólita de seu corpo embalsamado e a própria arquitetura da obra que vai sendo concebida.

Dentre os aspectos mais instigantes, nesse romance, encontram-se a amplitude de recursos de que dispõe o autor pós-moderno, as hesitantes fronteiras entre a história e a ficção e a construção mítica da personagem Evita que, para além ou aquém do romance se permite ler como pessoa histórica e sujeito biográfico, pois a sua transição do anonimato ao mito é de conhecimento público.

John DeChancie, um dos biógrafos de Perón, por exemplo, ao descrever o primeiro encontro de Evita e Perón, afirma que tal “relacionamento mudaria o curso da história argentina” (DECHANCIE: 1987, p. 35) e que “O carisma pessoal e a devoção de Eva Duarte a Perón foram fundamentais na carreira do líder argentino” (DECHANCIE: 1987, p. 36). E acrescenta: “Evita chegou até a escrever novelas de rádio sobre o tema da Revolução Peronista. Nelas, Perón fora o único responsável pelo sucesso do golpe de 1943” (DECHANCIE: 1987, p. 37-38). DeChancie discorre também acerca da origem pobre de Evita e de sua partida de Los Toldos, cidade onde nasceu a nove de maio de 1919, para Buenos Aires, quando contava ainda quinze anos de idade, decidida a fazer sucesso como artista. Superadas as dificuldades, “tornara-se famosa como atriz de novelas de rádio” (DECHANCIE: 1987, p. 37).

DeChancie, no decorrer do livro, não entra em detalhes e não coloca em xeque o mérito de Evita. Já em *SE*, o narrador quase sempre se refere à protagonista de maneira irreverente, nas inúmeras versões que apresenta sobre esta personagem, pondo em dúvida, muitas vezes, a capacidade da ex-primeira-dama argentina, como sugerem as palavras a seguir, atribuídas pelo narrador, a uma das atrizes que a acolheu:

---

<sup>1</sup>MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Trad. Sérgio Molina. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Todas as citações são desta edição. Doravante nos referiremos ao romance com *SE*.

Agora, quando penso em como ela voou alto, fico me perguntando: onde é que aquela pobre coisinha frágil aprendeu a lidar com o poder? Como fez para arranjar todo aquele desembaraço, aquela fluência? De onde ela foi tirar a força para tocar os sentimentos mais doloridos das pessoas? Que sonho foi cair dentro dos seus sonhos, que balido de cordeiro revirou seu sangue para transformá-la tão da noite para o dia, naquilo que ela se tornou: uma rainha?” (SE, p. 12).

As indagações, do fragmento acima, em relação a Evita, justificam a escritura do romance. Este, por sua vez, faz jus estudá-lo, não só pela sua controvertida protagonista mas também pela maestria da abordagem, cuja luz ilumina os signos de uma das fases mais conturbadas da história política da Argentina. E, assim, leva o autor e também o leitor a radiografar e redimensionar o mito de Eva Perón.

Ciente disso, realizo esta pesquisa a qual tem a seguinte estrutura: no primeiro capítulo, intitulado “O romance histórico e a metaficção historiográfica”, discorro sobre o clássico estudo de Georg Lukács, denominado *La novela histórica*<sup>2</sup> (escrito em 1936-1937, mas publicado pela primeira vez em 1954, em alemão) em que o autor húngaro analisa as obras do escocês Walter Scott, principalmente, e outras criações importantes como *Guerra e Paz*, de Tolstoi, além de fazer incursões por outros gêneros, como o drama de Shakespeare e de Goethe e abordar problemas da biografia.

Foi-me imprescindível igualmente para o embasamento teórico e posterior apoio na análise de meu objeto de estudo a obra *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon, publicada pela primeira vez em 1987, em inglês. A idéia que norteia o trabalho da pesquisadora canadense é a da inserção/subversão das normas estéticas predominantes, sobretudo as modernas. Inserir para depois contestar, significa, paradoxalmente, estar inevitavelmente envolvido naquilo que se pretende questionar. Essa é também a ideologia, segundo Hutcheon, a partir da qual a sua obra foi escrita.

Na sequência, discorro sobre o novo romance histórico latino-americano. E para refletir sobre este gênero, valho-me, inicialmente, do artigo “La nueva novela histórica latinoamericana”<sup>3</sup> (1991), do uruguaio Fernando Aínsa, e do estudo do mexicano Seymour Menton intitulado *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993). Aínsa, em seu texto aponta dez características que são comuns nesse tipo de romance, enquanto Menton,

---

<sup>2</sup> A tradução - do espanhol para o português - dos excertos desta obra, utilizados nesta pesquisa, são de minha responsabilidade.

<sup>3</sup> A tradução das passagens deste artigo, bem como dos trechos da obra de Seymour Menton, utilizados neste trabalho, são de minha responsabilidade.

cujo trabalho compreende o levantamento de mais de 300 romances históricos, sendo 58 considerados por ele de novo romance histórico latino-americano, destaca seis traços desta nova tendência, que a distingue do romance histórico mais tradicional.

Em seguida, reflito sobre a biografia pós-moderna, sob a perspectiva da abdução, apoiando-me para tal, no texto “Vidas (pós)modernas: a abdução do sujeito biografado” (1999), de William H. Epstein.

No segundo capítulo, analiso o romance *SE*, em quatro subcapítulos intitulados, respectivamente, “A estratégia narrativa”, “Á metáfora do corpo”, “Outras estratégias” e “O redimensionamento do mito”. No primeiro, parti das reflexões de Maria Lúcia Dal Farra, em seu *O narrador ensimesmado* (1978), seguido da palestra “Ficção e história: apostas contra o futuro”<sup>4</sup>, de Tomás Eloy Martínez, suscitada pelos mal-entendidos que sua obra evocou “entre os leitores, inclusive entre leitores profissionais da imprensa brasileira” (MARTÍNEZ: 1996, p. 10-11).

Em seguida, discuto as implicações entre autor, narrador, obra e leitor, valendo-me, inicialmente, das reflexões de Umberto Eco sobre Edgar Allan Poe, por este ter escrito o ensaio “A filosofia da composição”, a fim de revelar o método com o qual concebeu o seu poema “O corvo”. Para Eco, o gesto de Poe “foi um ato de terna arrogância e orgulho humilde; ele nunca devia ter escrito ‘A filosofia da composição’ e devia ter deixado para *nós* a tarefa de entender seu segredo” (ECO: 1994, p. 53).

Em “A metáfora do corpo”, abordo o fantástico e as figurações das cópias do corpo de Evita, valendo-me da dissertação *Os sentidos do corpo em Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, de Fernanda Aparecida Ribeiro. Em “Outras estratégias”, reflito sobre as figurações literárias de Evita, realizadas por outros autores argentinos, citados e comentados pelo narrador. Em “O redimensionamento do mito”, o que eu chamo de radiografar e redimensionar consiste em o narrador-detetive expor ao leitor as fontes e os resultados de sua investigação e o procedimento criativo com o qual manipula os dados. E assim leva o leitor a uma interpretação crítica da história e, concomitantemente, a um redimensionamento do mito.

---

<sup>4</sup> Palestra realizada em 19/08/1996, no auditório do Museu de Arte Moderna, em São Paulo.

## CAPÍTULO I

### 1. O ROMANCE HISTÓRICO E A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Conforme expus na introdução, estudarei o romance *SE* sob a perspectiva da metaficção historiográfica, do novo romance histórico latino-americano e da biografia pós-moderna. Como veremos mais adiante, a associação do romance metaficcional historiográfico ao novo romance histórico latino-americano é inevitável. Tal vocábulo teria sido pioneirizado pelo “professor e crítico uruguaio Ángel Rama, em 1981” (Apud ESTEVES: 1998, p. 132), e as dez características dessa nova modalidade de romance histórico seriam apresentadas no artigo “La nueva novela histórica latinoamericana”, publicado em 1991, do também uruguaio Fernando Aínsa.

Tais características serão transcritas mais à frente; por ora, a fim de iniciarmos nossa teorização, vejamos a primeira delas, a saber, que “O novo romance histórico se caracteriza por efetuar uma releitura da história (...)” (AÍNSA: 1991, p. 82).

Com essa citação queremos também nos reportar ao crítico mexicano Seymour Menton (1993, p. 31-32) para quem, “Em sentido mais amplo, todo romance é histórico, posto que, em maior ou menor grau, capta o ambiente social de seus personagens, até dos mais introspectivos”. Em nota de rodapé à tal definição, Menton observa que “O romance hispano-americano em geral, mais que o europeu e o norte-americano, tem se caracterizado desde o princípio (*El periquillo sarniento* de Lizardi) por sua obsessão pelos problemas sócio-históricos mais que os psicológicos” (MENTON: 1993, p. 32).

Na tentativa de encontrar uma definição apropriada de romance histórico, para analisar a proliferação do novo romance histórico latino-americano, Menton vai a fundo em sua investigação. Reconhece a importância do clássico estudo de Georg Lukács, intitulado *La novela histórica*, no qual o autor húngaro “se opõe à classificação dos romances em subgêneros, assinalando as semelhanças entre os romances realistas e os históricos tanto de Dickens como de Tolstoi” (MENTON: 1993, p. 32). Contudo, para o crítico mexicano, a fim de levar a cabo seu intento, faz-se necessário “reservar à categoria de romance histórico para aqueles romances cuja ação acontece total ou, pelo menos, predominantemente no passado, isto é, um passado não

experimentado diretamente pelo autor” (MENTON: 1993, p. 32). Menton refere-se ainda a outras definições de romance histórico que são, ora excludentes, ora demasiado amplas, tal como a definição de Avron Fleishman, para quem devem ser excluídos “todos os romances cuja ação não está situada num passado separado do autor por duas gerações” (MENTON: 1993, p. 32). Ou a definição proposta por David Cowart: “Ficção em que o passado figura com certa importância” (MENTON: 1993, p. 33).

Vale observar que *SE* não se encaixa nos traços apontados por Menton como definidores do NRH devido à proximidade temporal entre o tempo do narrado e o da narração e pelo fato de o autor ter vivenciado esse tempo.

Dada essa introdução, abordaremos agora a obra clássica de Georg Lukács, denominada *La novela histórica*. O estudo de Lukács é-nos imprescindível por constituir objeto de oposição da metaficção historiográfica e do novo romance histórico latino-americano, como veremos mais à frente.

### 1.1. O romance histórico segundo Lukács

(...) a realidade é sempre, enquanto totalidade, muito mais variada e rica que qualquer obra de arte, inclusive que a obra mais matizada; um detalhe ou um episódio copiado da realidade, com toda a precisão, ou seja, biograficamente autêntico, não pode chegar jamais à realidade, se se trata de representar tal como é factualmente (LUKÁCS: 1971, p. 380).

Conforme constata Lukács (1971, p. 29), o romance histórico surgiu no século XIX, com Walter Scott, e tem como contexto histórico a Revolução francesa. O objetivo de Lukács é refletir sobre o antes e o depois de tal acontecimento para ver em que base social e ideológica surge esta forma romanesca.

Antecipe-se, porém, que, para Lukács (1971, p. 30), “O romance histórico de Scott é uma continuação em linha reta do grande romance social realista do século XVIII”. Este, por sua vez, apresenta uma tendência para a epopéia, pois “A luta do proletariado para a ‘superação dos resíduos do capitalismo na economia e na consciência’, desenvolve novos elementos épicos” (LUKÁCS: 1998, p. 38). E tal afã proletário traz à baila uma desconhecida energia de milhões de

homens e faz nascer entre estes os líderes de vanguarda que, em muito se assemelham aos heróis épicos. A tarefa do romance neste período de edificação do socialismo consiste em representar concretamente a riqueza de conteúdo, a “astúcia” do desenvolvimento histórico, a “luta pelo homem novo e pela extirpação de toda a degradação humana” (LUKÁCS: 1998, p. 38).

Assim, o romance de Scott, além de ressuscitar os seres humanos que figuram nos acontecimentos (LUKÁCS: 1971, p. 44), igualmente apresenta traços épicos. Acrescente-se a isso, conforme reconheceram seus contemporâneos, como Pushkin, citado por Lukács (1971, p. 30), “(...) A influência de Walter Scott (...) em todos os campos da literatura de sua época (...)”. O interessante é que, devido ao seu conservadorismo, Scott, embora se compadeça da infinita miséria do povo, em função da desintegração da antiga Inglaterra, não apresenta nenhuma oposição violenta ao desenvolvimento do capitalismo; bem como raramente fala de sua própria contemporaneidade.

Não aborda em seus romances os problemas sociais de seu presente inglês nem analisa a intensificação da luta de classes entre burguesia e proletariado. Na medida em que é capaz de responder a si mesmo estas questões, o faz através de rodeios, criando literariamente as principais etapas da história da Inglaterra em sua totalidade (LUKÁCS: 1971, p. 32).

Para Lukács (1971, p. 32), a grandeza de Scott reside, paradoxalmente, “na relação íntima com seu conservadorismo, em boa parte estreito. Busca ‘o caminho médio’ entre os extremos e se esforça por mostrar poeticamente a realidade histórica deste caminho, baseando-se para isso na elaboração literária das grandes crises da história inglesa”.

Tal procedimento criativo fundamental se manifesta na composição do herói. Este é sempre um *gentleman* inglês do tipo médio: dotado de certa inteligência prática; firmeza moral e extrema decência; porém sem nenhuma paixão arrebatadora nem tampouco o entusiasmo uma grande causa. Outra característica importante dos seus romances é “a vivificação de tipos histórico-sociais” (LUKÁCS: 1971, p. 34). Aqui reside, segundo Lukács (1971, p. 34), opondo-se a Hippolyte Taine, a grandeza de Scott. Quanto aos seus personagens secundários, para Belinski, citado por Lukács (1971, p. 35), a maioria é humanamente mais interessante e significativa que os heróis.

Como já se aludiu neste capítulo, os romances históricos de Scott têm caráter épico, isto é, os acontecimentos sobrepõem-se aos personagens: e daí o fato de Scott “converter-se em um grande poeta épico da ‘época heróica’” (LUKÁCS: 1971, p. 35).

Para Lukács (1971, p. 36), as obras de Scott “são romances verdadeiros e autênticos”, quer dizer, um novo gênero literário, e não uma nova modalidade de epopéia. Enquanto a epopéia trata de “heróis nacionais da concepção poética da vida”; nos romances de Scott, os heróis são prosaicos: conseqüentemente, como pontuou Belinski, configuram-se menos significativos que os personagens secundários.

Ainda, de acordo com as observações de Lukács, os protagonistas da história da França e da Inglaterra aparecem nos romances de Scott sem nenhum arranjo romântico. Suas obras são uma síntese objetiva e histórico-social dos aspectos positivos e negativos dos afãs do povo inglês. “Quer dizer: revelando as condições de vida reais, a crescente crise vital real do povo, Scott expõe todos os problemas da vida popular que desembocaram na crise histórica criada por ele” (1971, p.39). Depois de o leitor estar familiarizado com as causas e conseqüências dessa crise, eis que então aparece um herói determinado, como de fato teria de surgir, para resolver exatamente tal problema.

Destaque-se aí a resolução poética e o talento do romancista que se revela, quando ele não somente enumera os fatos históricos mas descreve as causas desses fatos (LATOUCHE apud LUKÁCS: 1971, p. 44). E não se trata aqui, necessariamente, só das revoluções históricas. Do ponto de vista poético, os acontecimentos aparentemente insignificantes são mais importantes que os grandes dramas monumentais da história universal. Pouco importa a relação dos grandes acontecimentos. O importante é “ressuscitar poeticamente os seres humanos que figuraram nesses acontecimentos” (LUKÁCS: 1971, p. 44).

Vale ressaltar aqui a humanização dos heróis históricos dos romances de Scott, muito bem observado por Lukács, “a saber, a detalhada análise de pequenas peculiaridades humanas que nada têm que ver com a missão histórica do personagem em questão” (LUKÁCS: 1971, p. 51).

Para Walter Scott, segundo Lukács, “O grande objetivo poético (...) na criação das crises históricas na vida do povo consiste em mostrar a *grandeza humana* que, sobre a base de uma comoção de toda a vida popular, se libera em seus representantes mais significativos” (LUKÁCS: 1971, p. 55). E a estratégia do autor reside na busca da fidelidade histórica de detalhes que, muitas vezes, não correspondem à verdade histórica (LUKÁCS: 1971, p. 66).

Contemplamos até aqui alguns aspectos da análise de Lukács em relação à obra de Walter Scott. Sabe-se que, em seu estudo, o autor analisou outras criações literárias importantes,



como *Guerra e paz*, de Tolstoi, em cujo romance o escritor russo “converteu-se em seu próprio Walter Scott” (LUKÁCS: 1971, p.102). Pois enquanto *Guerra e paz* surgiu do anterior romance realista de Rússia e França, a obra de Scott originou-se do grande romance social realista inglês do século XVIII. Além disso, Lukács faz incursões por outros gêneros, como o drama de Shakespeare e de Goethe e aborda problemas da biografia. Em relação a esta, enquanto forma específica do romance histórico moderno, conforme Lukács (1971, p. 377), surge necessariamente do elo entre os protagonistas históricos e o povo. Pois se nos grandes personagens repousa a gênese das idéias, conhecê-los, por parte dos escritores modernos, pode trazer uma luz aos problemas do presente (LUKÁCS: 1971, p. 378). E na esteira de tal comportamento, de acordo com Lukács, “Certos críticos teoricamente precipitados e demasiadamente ‘sensíveis’ põem-se a fundar imediatamente uma nova estética enquanto surge um novo estilo na literatura. Isto é, os novos fenômenos literários se elevam de maneira imediata e sem critério algum a pedras de toque da literatura em geral” (LUKÁCS: 1971, p. 378).

Tais procedimentos, observa Lukács (1971, p. 378), ocorreram do naturalismo ao expressionismo. E semelhantes critérios estéticos não sobreviveram ao tempo e passaram a habitar museus. E as poucas obras que resistiram mostram a necessidade de remontar-se “às milenares experiências artísticas da humanidade”. A fim, talvez, de recuperar as obras que não foram incluídas nos cânones de suas épocas.

Dáí o alerta de Lukács (1971, p. 378) para a missão da estética e da crítica, tendo em vista, no caso, a moda da biografia no romance histórico. Para o autor húngaro, “uma estética que não se atreva a enfrentar o problema da correção de uma corrente ou de um gênero, permanece automaticamente dissolvida enquanto estética” (LUKÁCS: 1971, p. 378). Com o intuito de buscar fundamento para estabelecer critérios estéticos para o estudo da proliferação dos romances biográficos, Lukács (1971, p. 378-379) remonta a Goethe, “Especialmente porque [este] elaborou determinados problemas de sua própria vida em forma inequivocamente biográfica e também em forma romanesca. *Poesia e verdade* contém o material tanto de *Os sofrimentos do jovem Werther* como de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*”. Eis aí a liberdade e os recursos que circundam o universo ficcional. No caso de Goethe, segundo Lukács, possibilitaram-lhe, dada a sua capacidade criativa, elevar uma experiência pessoal ao nível trágico. “Numa palavra: tudo aquilo que tem convertido o *Werther* nessa obra de efeito tão intempestivo e eternamente nova é ‘biograficamente falso’” (LUKÁCS: 1971, p. 379). Nem por

sonho, declara Lukács (1971, p. 379-380), um relato biográfico do episódio de Lotte Buff teria alcançado a dimensão poética de *Werther*; pois os elementos desta obra só estavam contidos na experiência de seu autor, o qual vivenciou tal episódio, mas não como o elaborou poeticamente. Até porque, na concepção de Lukács (1971, p. 380), “a realidade é sempre, enquanto totalidade, muito mais variada e rica que qualquer obra de arte, inclusive que a obra mais matizada; um detalhe ou um episódio copiado da realidade, com toda a precisão, ou seja, biograficamente autêntico, não pode chegar jamais à realidade, se se trata de representar tal como é factualmente”.

Indo um pouco além, a vida e a obra de um escritor constituem objeto de estudo de outros autores. E quanto a isto, Lukács (1971, p. 383) é radical em suas considerações: em se tratando, por exemplo, “da biografia científica de um homem genial”, como Marx, uma das missões centrais de um verdadeiro biógrafo consiste em descobrir o caminho que o levou ao conhecimento que revolucionou a economia. Além disso, continua Lukács (1971, p. 383), tal biógrafo

Deverá mostrar até que ponto havia chegado nesta questão a economia pré-marxista, em que contradições se havia visto envolto devido à ambigüidade da categoria “trabalho” e quais eram os motivos sociais para essa limitação. Ao mesmo tempo deve mostrar, mediante o material biográfico da vida e as atividades de Marx, como este problema se desenvolveu nele até alcançar uma formulação consciente e clara, durante quanto tempo trabalhou Marx em sua juventude todavia com o velho conceito de “trabalho” não só quanto ao termo e sim também quanto ao sentido, e quando começa a dar ao velho termo um sentido novo, mais preciso e de maior riqueza, até haver esclarecido por completo todo este processo.

Eis o desafio do biógrafo, pois, segundo Lukács (1971, 384), “Qualquer biografia de qualquer pessoa importante tem um sem-número de problemas semelhantes”.

Tais exigências, para Lukács (1971, p. 388), encontram ressonância num estudo como *Estado e Revolução*, de Lenin, o qual é pródigo em citações de Marx, e o estilo simples do autor se distancia imensamente “de toda pretensão ‘do poético’ em sentido moderno. E, não obstante, o leitor desta obra recebe uma poderosa impressão da personalidade política e intelectual de Marx. (...) Lenin resume numa forma teórica brilhante, compreensível e popular os grandes pontos de vista das revoluções européias do século XIX (...)” E assim o trabalho de Lenin mostra, entre outras coisas, os acontecimentos que fertilizam as reflexões de Marx “acerca dos problemas centrais da revolução” (LUKÁCS: 1971, p. 388).

Lukács segue categórico, e uma das grandes tarefas científicas e literárias, afirma ele, “é escrever as biografias dos grandes dirigentes da luta proletária de libertação, biografias que

respondam a estas exigências, plenamente justificadas, das massas” (LUKÁCS: 1971, p. 388). E neste caso as biografias não podem ser substituídas por romances biográficos, ainda que estes se constituam de fatos biograficamente autênticos. Seria falso e injusto, entretanto, para o teórico húngaro, declarar que os escritores mais importantes de sua época não percebessem o vínculo que existia “entre o movimento popular e o grande personagem histórico” (LUKÁCS: 1971, p. 383). E, entre todos os escritores vivos, de então, Heinrich Mann, segundo Lukács (1971, p. 396), é quem “sente com maior profundidade este vínculo e a necessidade de plasmá-lo”. E assim Mann concebe o seu Henrique IV, dotando-o dos “traços nacionais do povo francês e o configura numa forma poética extraordinária” (LUKÁCS: 1971, p. 396).

Lukács faz ainda outras considerações acerca da obra de Heinrich Mann; antes, porém, explicita qual seja, na sua concepção, o grande objetivo do romance histórico, a saber, que este “consiste justamente na *invenção poética* de figuras do povo que personalizem com vitalidade a vida íntima deste, as principais correntes que fluem nele” (LUKÁCS: 1971, p. 398).

Agora, o romance histórico, em sua forma biográfica, mesmo para um autor como Heinrich Mann, reconhecido por Lukács pela sua notável capacidade de conceber seus personagens, não se constitui tarefa fácil. E os limites e debilidades impostos por tal gênero, em linhas gerais, segundo Lukács, devem-se ao fato de que “os traços pessoais e privados, puramente psicológico-biográficos [dos personagens], recebem um tratamento de uma amplitude desproporcionada, isto é, se lhes concede demasiada importância”. E dada esta falsa repartição dos pesos, a grande virada histórica que constitui o conteúdo central verdadeiro da forma biográfica do romance histórico não pode ocupar seu lugar em tudo o que vale (LUKÁCS: 1971, p. 404).

Comparando o romance de Scott e de Mann, a partir da análise de Lukács, percebe-se que, na obra do autor escocês, o protagonista é um herói medíocre, os personagens secundários são quase sempre mais interessantes que os heróis e os acontecimentos sobrepõem-se aos personagens; enquanto no romance de Mann, “os personagens são meros planetas que giram em torno do sol do herói da biografia” (LUKÁCS: 1971, p. 403), e “as grandes forças motrizes históricas” são sobrepujadas pelo “personagem que ocupa biograficamente o centro das atenções” (LUKÁCS: 1971, p. 404).

Acrescente-se ainda, só para lembrar, uma outra distinção, ou seja, que os personagens de Scott são ficcionais que atuam num cenário histórico conhecido por todos, enquanto os de Mann são personagens reais ficcionados.

Cabe chamar a atenção aqui para o caráter “didático” que, na visão de Lukács, tanto o romance histórico como a biografia deve possuir. Para ele, a história deve ensinar, deve levar o leitor a tomadas de consciência, como ensinam as idéias marxistas.

Interessante notar que aquilo que na forma biográfica do romance histórico constitui problema para Lukács (1971, p. 404), devido à falsa distribuição dos pesos na concepção dos personagens e do contexto, para a metaficção historiográfica ou para o novo romance histórico latino-americano configura um vasto campo de possibilidades para a criação, conforme atestam, mais adiante, as características dessa modalidade ficcional, percorridas por Linda Hutcheon, em *Poética do pós modernismo* (1991), Fernando Aínsa, em “La nueva novela histórica latinoamericana” (1991) e Seymour Menton, em *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993). O mesmo se pode dizer da forma biográfica pós-moderna em relação ao modelo de biografia apresentado por Lukács e já referido neste trabalho.

Ou seja, nem a metaficção historiográfica, nem o novo romance histórico latino-americano, nem a biografia pós-moderna estão preocupados em fazer valer o social, o comunitário ao individual, e sim trabalhar com a impossibilidade de se dar conta da vida de um sujeito. Daí a distorção consciente por meio de omissões, exageros e anacronismos, bem como da ficcionalização de personagens históricos, diferente da fórmula de Walter Scott, endoçada por Lukács – de protagonistas fictícios. No caso da biografia pós-moderna, o que William H. Epstein faz, em seu ensaio, “Vidas (pós)modernas: a abdução do sujeito biografado” (1999), por exemplo, é mostrar o jogo de interesses que está em causa numa biografia. O que a biografia pós-moderna faz é explicitar esses interesses<sup>5</sup> – no caso de Marilyn, sexuais. Mas há outros: de colocar no centro determinados sujeitos que representam certos valores, o que implica retirar da cena outros sujeitos. De se chegar a algumas conclusões, em vez de outras. É a questão da abdução enquanto “silogismo lógico, também conhecido como apagogia, que descreve um argumento que demonstra uma proposição oculta e não expressada”. E ainda um outro sentido da

---

<sup>5</sup> Tais interesses, nas palavras de Epstein, são manifestados sob a forma da abdução. Entenda-se por abdução do sujeito biografado, na obra de Mailer, o fato de Marilyn ser tratada como se fosse propriedade de Arthur Miller, seu terceiro marido, “ou, pelo menos, dependente dele e como se conhecê-la e roubá-la fossem possibilidades situacionais determinadas pelos homens”.

palavra abdução, isto é, o “procedimento cirúrgico através do qual a recessão de duas partes de um osso quebrado faz com que se abra uma ferida”. Na narrativa de Mailer, isto é representado por dois homens (Mailer e Miller) sobre o corpo de uma mulher – Marilyn. Esta constitui “um objeto de troca abjetado e abduzido que eles precisam violar e sufocar para consertar a fratura que existe entre eles e reforçar as suas ligações homossociais”.

Cabe notar que as diferenças entre a produção analisada por Lukács e a que vamos estudar é significativa, assim como sua abordagem.

## 1.2. A metaficção historiográfica

Se quero dirigir minha arte ao mundo, devo fazê-lo através do sistema, como todos devem fazer. Se isso tem um aspecto suspeito no sentido de parecer liberalismo e concessão, então que assim seja: com exceção da espada, o liberalismo e a concessão sempre foram a única forma de atuação de qualquer revolucionário autêntico (Douglas Davis – artista de vídeo – citado por Linda Hutcheon: 1991, p. 71).

A idéia que norteia a *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon, é a da inserção/subversão das normas estéticas predominantes, sobretudo as modernas. Inserir para depois contestar, significa, paradoxalmente, estar inevitavelmente envolvido naquilo que se pretende questionar. Essa é também a ideologia, segundo Hutcheon, a partir da qual a sua obra foi escrita. E a metaficção historiográfica é o “pós-modernismo na ficção” (HUTCHEON: 1991, p. 11) e consiste naqueles “romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de personagens históricos” (HUTCHEON: 1991, p. 21).

Em *SE*, a auto-reflexividade se faz notar na medida em que o narrador vai comentando o processo criativo com o qual a obra está sendo elaborada.

Neste romance povoado de personagens reais, os únicos que não conheci foram Evita e o Coronel. Evita eu ainda pude ver de longe, em Tucumán, em uma manhã de feriado nacional; do Coronel Moori Koenig só encontrei algumas fotos e uns poucos rastros (*SE*, p. 49).

Esse fragmento introduz o relato da visita do narrador à casa da viúva do coronel, a fim de confirmar alguns dados, pois ele havia iniciado uma pesquisa para um romance sobre o coronel e Evita. Tal passagem também mostra um narrador que testemunha muitos dos fatos relatados, portanto contemporâneo de seus personagens. Há ainda a sobreposição de tempo e de espaço e a antecipação da morte do coronel. Este fato sugere despreocupação com o clímax do enredo, uma vez que o coronel é personagem importante de uma das três histórias do romance, a saber, a do seqüestro do cadáver de Eva Perón, as outras são a da biografia de Evita e a do próprio romance que está sendo escrito.

Ainda uma outra passagem:

Quando tentei narrar Evita percebi que, ao me aproximar dela, me afastava de mim. Sabia o que desejava contar e qual seria a estrutura da narração. Mas nem bem virava a página, perdia Evita de vista e ficava tateando o ar. Ou então, quando a tinha comigo, em mim, meus pensamentos se retiravam e me deixavam vazio. Às vezes não sabia se ela estava viva ou morta, se sua beleza navegava para a frente ou para trás (*SE*, p. 54).

Essa sugere a impossibilidade da apreensão da história de vida na sua totalidade, principalmente por se tratar de uma personagem real, cuja vida e morte subsistem antes e depois do escrito.

E a maneira paradoxal com que o narrador se apropria de Evita pode-se perceber sob duas perspectivas: a primeira se dá nas próprias contradições desta personagem histórica, a partir das inúmeras versões apresentadas sobre sua vida:

Fui fiel àquilo que Emilio Kaufman me contou, mas não sei se Emilio foi fiel em relação àquilo que sabia sobre Evita. Em seu relato alguns nomes e datas não batiam, e procurei corrigi-los cotejando esses dados com os das memórias de outras pessoas. Pude verificar que Evita ficou internada sob o nome de María Eva Ibarguren na clínica Otamendi y Miroli de Buenos Aires, de fevereiro a maio de 1943 (*SE*, p. 217).

E a segunda configura no fato de, ao trazê-la à tona e expor suas imperfeições e fragilidades – como de todos os mortais –, ainda que de modo propositalmente irônico, não a invalida enquanto mito, mas a consolida ainda mais. Justifique-se isso com as palavras do próprio

autor Tomás Eloy Martínez (1996, p. 10-11), em sua palestra “Ficção e história: apostas contra o futuro”<sup>6</sup>:

Uma das operações mais originais da ficção histórica é sua tentativa de recuperar os mitos de uma comunidade, sem invalidá-los ou idealizá-los, mas reconhecendo-os como tradição, como força que foi deixando seu sedimento sobre o imaginário.

Percebe-se isso, entre outras passagens, quando o narrador sai em defesa de Néstor Perlongher, autor de contos e poemas sobre Evita, por cujos textos é processado por “atentado ao pudor e profanação” (*SE*, p. 174), quando, no entanto,

Os que abriram o processo contra Perlongher por causa de sua “escritura sacrílega” não entenderam que sua intenção era a inversa: vestir Evita com uma escritura sagrada. Sugiro que leiam o relato da ressurreição no Evangelho segundo João: a intenção paródica de *Evita vive* salta aos olhos (*SE*, p. 174).

Aliás, a paródia<sup>7</sup> é um dos elementos fortes de *SE*. Para começar, este romance constitui uma paródia do novo jornalismo, conforme indica a declaração do próprio autor.

(...) gostaria de enfatizar o fato de que *Santa Evita* é um romance. Se dá a impressão de ser uma reportagem é porque invertei deliberadamente a estratégia do chamado novo jornalismo dos anos 60” (...) [em que] “se contava um fato real com a técnica do romance. Em *Santa Evita* o procedimento narrativo é exatamente o inverso: contam-se fatos fictícios como se fossem reais, empregando algumas técnicas do jornalismo (MARTINEZ: 1996, p. 10-11).

O novo jornalismo de que fala Martínez foi também praticado por autores brasileiros, como Fernando Gabeira, em *O que é isso, companheiro*, publicado em 1980 e transposto para o

---

<sup>6</sup>Já mencionada nesta dissertação. Vale ressaltar que como cotejarei, neste trabalho, a palestra do autor Tomás Eloy Martínez com passagens do romance e, levando-se em conta que, tanto o autor como o seu narrador têm o mesmo nome, a fim de não confundir autor e narrador, designarei pelo nome somente as referências feitas ao autor Tomás Eloy Martínez.

<sup>7</sup> Vali-me aqui do estudo de Linda Hutcheon, para quem “a paródia pode ser toda uma série de coisas. Pode ser uma crítica séria, não necessariamente ao texto parodiado, pode ser uma alegre e genial zombaria de formas codificáveis. O seu âmbito intencional vai da admiração ao ridículo mordaz” (HUTCHEON: 1989, p. 28). A paródia é também, na definição da autora, “imitação com diferença crítica (...), concedendo, obviamente, acordo à idéia geral da paródia como inscrição de continuidade e mudança” (Idem, p. 53). Acrescente-se ainda que “Muita da metaficção paródica actual trabalha deliberadamente no sentido ou de orientar ou de desorientar o leitor. Um dos efeitos de *ambos* os tipos de manobra é estabelecer aquilo que um crítico designa por uma ‘relação dialética entre identificação e distância que consegue levar a audiência à contradição’” (Ibidem, p. 117). Creio que todas as definições acima são aplicáveis ao *SE*, principalmente a de desorientar o leitor, conforme aconteceu com a imprensa argentina e a brasileira.

cinema em 1997, sob a direção de Bruno Barreto. Nesse gênero, conforme já mencionado, usava-se a técnica do romance para contar fatos reais: era uma das maneiras de burlar a censura do regime militar de então e de manipular as versões oficiais da história. Atualmente, porém, de acordo com Tomás Eloy Martínez (1996, p. 10-11):

Escrever já não é opor-se aos absolutos, porque os absolutos já não se mantêm de pé. (...) Agora talvez deva-se tender (e uso a palavra com cautela, provisoriamente) a uma reconstrução. (...) Quando digo que o romance sobre a história tende a reconstruir estou dizendo também que tenta recuperar o imaginário e as tradições culturais da comunidade e que, depois de se apropriar delas, lhes dá vida de outro modo.

Com a expressão “os absolutos (...)”, o autor se refere aos regimes militares que imperaram nas décadas de 60 e 70 na América Latina.

Numa passagem do romance, comentando um roteiro de cinema, o qual havia escrito com a intenção de reconstruir a história da candidatura frustrada de Evita, o narrador faz uma referência à preocupação com a verdade nessa época.

Naquele tempo, a pulsação da verdade era algo essencial para mim. E não havia verdade possível se Evita não estivesse ali. Não o fantasma, mas seu choro de menina, sua voz de radionovela, sua música de fundo, sua ambição de poder, sangue, loucura, desespero, o que ela havia sido em todos os momentos da vida. Em alguns filmes eu já havia sentido como as coisas e as pessoas retornavam do fundo imortal da história. Sabia que isso, às vezes, funcionava. Precisava de ajuda. Alguém que me dissesse: *Os fatos aconteceram assim mesmo, tal como você os contou*. Ou então que me mostrasse onde mexer para que eles coincidissem com alguma ilusão de verdade (SE, p. 85).

E nesse momento, o narrador recorre a Julio Alcaraz, o cabeleireiro de Evita, a fim de que este legitimasse o roteiro, escrito a partir de seu próprio relato, pois o narrador quando pretendeu escrever sobre o *Cabildo Abierto*<sup>8</sup>, escavou nos arquivos dos jornais, assistiu aos documentários da época, ouviu as gravações do rádio e não conseguiu o efeito desejado ou o efeito de verdade que buscava. E isso o inquietava. Por esse motivo, precisava de alguém que lhe ouvisse e legitimasse o seu texto, desse a ele “alguma ilusão de verdade”. Embora o seu romance

---

<sup>8</sup> “Nos vice-reinados da América espanhola, entendia-se por *cabildo abierto* as assembléias extraordinárias dos conselhos das vilas – *os cabildos* – aos quais eram convocados a participar alguns moradores ilustres. Mas a história Argentina evoca e exalta um *Cabildo abierto* em particular, o que se realizou naquele que viria a ser Buenos Aires, em maio de 1810, e que lançaria as bases de um governo independente da Metrópole” (SE, p. 80). Em *Santa Evita*, *Cabildo Abierto*, significa a concentração do dia 21 de agosto de 1951, na qual devia ser lançada a candidatura de Evita à vice-presidência da República.



já constitua tal ilusão. Contudo, dada a leitura, obtém do cabeleireiro um “feedback”, que tanto necessitava: “Esse seu roteiro [diz Alcaraz] até que não está mal. O senhor fez o possível. É a história oficial. A outra não foi filmada. Está fora do cinema. E nem pode ser inventada, pois a atriz principal está morta” (SE, 99-100).

A reflexão do narrador, na citação acima, indica também a impossibilidade de apropriação do fato histórico na sua inteireza. Daí a metaficção historiográfica não pretender “reproduzir acontecimentos, mas, em vez disso, orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos” (HUTCHEON: 1991, p. 198). Reporte-se aqui à parte em que a autora canadense cita as três maneiras de narrar o passado, segundo Umberto Eco. Ei-las: “a fábula, a estória heróica e o romance histórico”; e que a intenção do escritor italiano, ao escrever *O nome da rosa*, fora a de fazer um romance histórico. Este gênero, conforme Eco, citado por Hutcheon, não só identifica “no passado causas para o que veio depois, mas também investiga o processo pelo qual, lentamente, essas causas começaram a produzir seus efeitos” (ECO apud HUTCHEON: 1991, p. 150). Tal recurso, no entanto, acrescenta ela, “indica uma quarta maneira de narrar o passado: a metaficção historiográfica – e não a ficção histórica –, com sua intensa autoconsciência em relação à maneira como tudo isso é realizado” (HUTCHEON: 1991, p. 150).

Essa consideração de Hutcheon, com relação às afirmações de Eco, servem-lhe de ponto de partida para abordar as características definitórias de romance histórico postuladas por Lukács. A autora começa por indagar qual a diferença entre a ficção pós-moderna e aquilo que se costuma julgar como sendo a ficção histórica do século XIX. Esta, segundo ela, “segue o modelo da historiografia até o ponto em que é [motivada] e [posta] em funcionamento por uma noção de história como força modeladora (na narrativa e no destino humano)”. No entanto, o que os críticos precisam enfrentar com maior frequência, e ela não constitui exceção, é a definição influente e mais específica de Georg Lukács (HUTCHEON: 1991, p. 151).

Lukács achava que o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra. Portanto, o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular, de “todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos” (HUTCHEON: 1991, p. 151).

Para Linda Hutcheon (1991, p.151, 152), fica claro que os protagonistas da metaficção historiográfica não se enquadram em tal definição. O romance metaficcional historiográfico

adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o “tipo” tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia. (...) Relacione-se com essa noção de tipo a crença de Lukács no sentido de que o romance histórico é definido pela relativa insignificância da utilização que dá ao detalhe, que ele considerava como sendo “um simples meio de obter a veracidade histórica, para deixar concretamente clara a necessidade histórica de uma situação concreta”.

A seguir, Hutcheon (1991, p. 152) apresenta duas maneiras que a ficção pós-moderna detém para contestar essa característica definitiva postulada por Lukács, a saber, que a metaficção historiográfica vale-se, num primeiro momento, das verdades e das mentiras do registro histórico. Isto é, insere-as num outro contexto: o da ficção. E é o que faz o narrador de *SE*:

Vejamos, por exemplo, a ata de casamento de Perón e Evita, onde um tabelião atesta a veracidade dos dados. O casamento não é falso, mas o é quase tudo o que se escreveu no livro, do princípio ao fim. No momento mais solene e histórico de suas vidas, os contratantes – como se diziam então – decidiram zombar olímpicamente da história. Perón mentiu o lugar da cerimônia e o seu estado civil; Evita mentiu a idade, o endereço e a cidade onde nasceu. (...) Mentiram porque já não discerniam a mentira da verdade, e porque ambos, atores consumados, começavam a representar a si mesmos em outros papéis. Mentiram porque tinham decidido que a realidade seria, a partir daquele momento, o que eles quisessem. Atuaram como atuam os romancistas (*SE*, p. 124).

E a segunda diferença consiste na forma como a metaficção historiográfica “realmente utiliza os dados históricos. A ficção, nos moldes postulados por Lukács, costuma incorporar e assimilar esses dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional” (HUTCHEON: 1991, p. 152). Já a ficção pós-moderna incorpora tais “dados, mas raramente os assimila”. Pois como bem afirma o narrador de *SE*,

Todo relato é, por definição, infiel. A realidade, como já disse, não pode ser contada nem repetida. A única coisa que se pode fazer com a realidade é inventá-la de novo. (...) No começo eu pensava: quando conseguir juntar os pedacinhos daquilo que um dia transcrevi, quando os monólogos do cabeleireiro ressuscitarem, então vou ter a história. E de fato a tive, mas era letra morta. (...) Não aprendi nada, não acrescentei nada. Naquela montanha inútil de documentos, Evita nunca era Evita (*SE*, p. 84-85).

A terceira grande característica definitiva de romance histórico estabelecida por Lukács e que não aparece nos romances pós-modernos repousa “na relegação dos personagens históricos

a papéis secundários” (HUTCHEON: 1991, 152). E em muitos romances, segundo Hutcheon (1991, p. 152), tais personagens são reavivados a fim “de legitimizar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal”. Tal subterfúgio, conforme Hutcheon (1991, p. 152) não ocorre com a auto-reflexividade metaficcional dos romances pós-modernos a qual coloca a “ligação ontológica como problema: como é que conhecemos o passado? O que é que conhecemos (o que podemos conhecer) sobre ele no momento?”. Questões semelhantes foram formuladas por Tomás Eloy Martínez, ao escrever *SE*:

(...) um romance marcado, quase tatuado pela história da Argentina, meu país. Enquanto o escrevia me perguntei mais de uma vez, que significava escrever um romance que ao mesmo tempo é história num momento em que essa equação romance/história deixou de ser um paradoxo. Que significa o histórico? Que significa o fictício? Meu projeto pouco tem a ver com os romances históricos estudados por Georg Lukács, em que um herói real, movendo-se entre personagens anônimos, refletia os desejos e objetivos de um povo inteiro: seu povo. O que fiz foi tecer um relato possível, uma ficção, sobre um bastidor em que há fato e personagens reais, alguns dos quais ainda vivem (MARTÍNEZ: 1996, p. 10-11).

Vale dizer, quanto ao romance, que o primeiro intento do narrador era escrever uma biografia de Evita, mas semelhante tarefa se fez impossível, pois ao tentar fazê-lo seus “novelos de vozes e anotações caíram no nada, apodrecendo nas caixas amarelas que carregava de exílio em exílio” (*SE*, p. 56). Como já vimos, o mesmo dilema acontece quando ele escreve o roteiro sobre o *Cabildo Abierto*. Ou seja, nenhum gênero de discurso ou de representação do real pode dar conta de apropriar-se dos fatos em sua completude. No entanto, a maneira de abordá-los é que os distingue. Assim, a diferença entre o discurso histórico e o fictício é que o primeiro tem um compromisso com a verdade, enquanto o segundo tem a liberdade de reinventar os fatos e de imaginar outros. Ou, nas palavras do próprio Tomás Eloy Martínez, em seu artigo “Ficción, historia, periodismo: limites y márgenes”: “à diferença do jornalismo ou da História, um romance é uma afirmação de liberdade plena, portanto, um romancista pode intentar qualquer malabarismo, qualquer irreverência com a realidade”. (MARTÍNEZ: 2004, p. 6-12). Inclusive, diga-se, apropriar-se dos discursos da história, do jornalismo, da biografia e dar-lhes um contorno ficcional, como se dá com o narrador de *SE*.

Daí o romance pós-moderno, ao promover a interação da historiografia com a ficção, trazer à baila “questões que giram em torno da natureza da identidade e da subjetividade: a

questão da referência e da representação; a natureza intertextual do passado; e as implicações ideológicas do ato de escrever sobre a história” (HUTCHEON:1991, 156).

Em primeiro lugar, a problematização de toda a noção de subjetividade se dá por meio de duas formas de narrar privilegiadas pelas metaficções historiográficas: “os múltiplos pontos de vista (...) ou um narrador declaradamente onipotente. (HUTCHEON: 1991, p. 156). No entanto nenhuma dessas formas dá conta de conhecer o passado com um mínimo de certeza por parte do indivíduo que se propõe a fazê-lo.

Em *SE*, pode-se dizer que o narrador se enquadra na segunda classificação acima, pois na medida em que realiza sua investigação em torno da biografia e da peregrinação do corpo embalsamado de Eva Perón e revela as fontes, igualmente as manipula e articula-as a seu bel-prazer. Conforme sugerem as seguintes passagens:

Quem ler as memórias póstumas do doutor Pedro Ara [embalsamador de Evita] (*El caso de Eva Perón*, cvs Ediciones, Madri, 1974) notará sem dificuldades que ele já andava de olho em Evita muito antes de sua morte. Em várias passagens ele se queixa daqueles que pensam isso dele. Mas só um historiador convencional toma ao pé da letra as declarações das fontes (*SE*, p. 25).

Nada se parece com nada, nada nunca é só uma história e sim uma rede que cada pessoa tece sem entender o desenho (*SE*, p. 147).

A vantagem da liberdade era poder transformar as mentiras em verdade e contar verdades que em tudo pareciam mentiras (*SE*, p. 309).

A ambigüidade presente no segundo e terceiro fragmentos acima evidencia uma prerrogativa só permitida à ficção, pois a história, “por mais compreensiva e vasta que seja, por mais avidez de conhecimento que haja em sua busca (...), não pode permitir-se às dúvidas e às ambigüidades”. O mesmo ocorre com o jornalismo cuja essência é a afirmação (MARTINEZ: 2004, p. 6-12).

E, uma das formas, de que a ficção pós-moderna se vale para apropriar-se literalmente do passado, é a paródia. Esta, em seus níveis intertextuais, envolve o literário e o histórico (HUTCHEON: 1991, p. 156). A intertextualidade pós-moderna, por sua vez, consiste numa demonstração formal de um anseio de estreitar “a distância entre o passado e o presente do leitor e também de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON: 1991, p. 157). Contudo não é uma aspiração moderna de ordenar o presente à luz do passado ou de fazer com que o presente se configure pobre em oposição à riqueza do passado. Não é, igualmente, uma

tentativa de esvaziar ou de evitar a história. Antes disso, o desejo manifestado pela intertextualidade pós-moderna

confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. No total, pouco resta da noção modernista de “obra de arte” exclusiva, simbólica e visionária; só existem textos, já escritos (HUTCHEON: 1991, p. 157).

A seguir, Linda Hutcheon (1991, p. 157) levanta algumas questões em torno do que se refere à própria linguagem da metaficção historiográfica: se a “um mundo de história ou a um mundo de ficção?” E a linguagem da história, a que objeto empiricamente real do passado se refere? Mais do que isso, segundo ela, “a questão é ‘a que contexto discursivo poderia pertencer essa linguagem? A que textualizações anteriores precisamos nos referir?’”. Ela mesma responde a essas questões ao afirmar, mais adiante, que tal referente já constitui parte dos discursos de nossa cultura. E não há razão para o desespero; trata-se do vínculo fundamental

do texto com o “mundo”, um vínculo que reconhece sua identidade como construto, e não o simulacro de um exterior “real”. Mais uma vez, isso não nega que o passado “real” tenha existido; apenas condiciona nossa forma de conhecer esse passado. Só podemos conhecê-lo por meio de seus vestígios, de suas relíquias (HUTCHEON: 1991, p. 158).

Quer dizer, tanto a ficção como a história tem como referentes um mundo discursivo histórica e ficcionalmente construído. E tal referencial discursivo constitui os vestígios e relíquias por meio dos quais se conhece o passado. Não obstante, pode-se dizer que esses vestígios e relíquias, uma vez que “toda representação do passado tem implicações ideológicas especificáveis” (HUTCHEON: 1991, p. 159), estão impregnados de tais ideologias. Pelo menos essa é a premissa da ficção pós-moderna, cuja ideologia é paradoxal, pois se insere naquilo que contesta para então obter seu poder. Lembre-se que, além das implicações ideológicas e da referência, por trás das relações problematizadas entre a história e a ficção no pós-moderno, estão a subjetividade e a intertextualidade (HUTCHEON: 1991, p.159-160). E como já vimos, a problematização de toda a noção de subjetividade se dá por meio de duas formas de narrar privilegiadas pelas metaficções historiográficas, ou seja, a multiplicidade de pontos de vista ou um narrador consciente de sua onipotência. A intertextualidade pós-moderna, por sua vez, consiste numa demonstração formal de um anseio de estreitar “a distância entre o passado e o

presente do leitor e também de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON: 1991, p. 157). Atualmente, porém, segundo Hutcheon,

muitos teóricos se voltaram para a narrativa como sendo o único aspecto que engloba a todas [subjetividade, intertextualidade, referência e ideologia], pois o processo de narrativização veio a ser considerado como uma forma essencial de compreensão humana, de imposição do sentido e de coerência formal ao caos dos acontecimentos (HUTCHEON: 1991, p. 160).

E os fatos, segundo White, são construídos a partir dos tipos de perguntas que se faz aos acontecimentos (HUTCHEON: 1991, 162). Hutcheon encerra o capítulo sobre a metaficção historiográfica, evocando o professor de história de *Waterland*, de Swift, para quem o passado é uma “coisa que não pode ser erradicada, que se acumula e influi”. O que, segundo a autora canadense, “os discursos pós-modernos – fictícios e historiográficos – perguntam é: como conhecemos e entramos em contato com uma ‘coisa’ tão complexa?”.

No capítulo seguinte, intitulado “A intertextualidade, a paródia e os discursos da história”, Hutcheon retoma a reflexão acerca da abordagem do passado e afirma que a ficção pós-moderna procurou abrir-se para a história ou, como quer Eduard Said, para o “mundo” (SAID apud HUTCHEON: 1991, p. 163). Isso, porém, não se dá de maneira remotamente inocente, pois embora a metaficção historiográfica se situe dentro do discurso histórico, recusa-se a ceder sua autonomia como ficção. Ela consiste numa “espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do ‘mundo’ e da literatura” (HUTCHEON: 1991, p. 163). Isto é, a metaficção historiográfica incorpora parodicamente os textos da literatura e da história, mas “é sempre uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico”. Daí “o papel predominante da ironia no pós-modernismo” (HUTCHEON: 1991, p. 21).

E quando tal passado alude à estética moderna, o que é inserido e posteriormente subvertido é a concepção de obra de arte enquanto “um objeto fechado, auto-suficiente e autônomo que obtém sua unidade a partir das inter-relações formais de suas partes” (HUTCHEON: 1991, p. 164). E o pós-moderno, em sua típica tentativa de preservar a autonomia estética, a um tempo que devolve o texto ao “mundo”, afirma e depois ataca essa visão moderna de auto-suficiência. Trata-se, aqui, pois, do mundo do discurso, dos textos e dos intertextos, e não do mundo da “realidade ordinária” tal qual afirmaram alguns como Robert Kern (HUTCHEON: 1991, p. 165). Parodiar, assim, não quer dizer destruir o passado, mas, sacralizá-lo e questioná-lo

ao mesmo tempo, isto é, reconhecê-lo como construção humana, logo passível de questionamento. E tal tarefa é encampada pelos discursos pós-modernos – fictícios e historiográficos. Daí a metaficção historiográfica exigir

do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios. O leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento (HUTCHEON: 1991, p. 167).

Em relação ao *SE* – devido à ausência de tal conhecimento, por parte de certos leitores, acerca de certos vestígios literários e históricos e também devido à mescla tão verossímil entre ficção e realidade – levou o *Clarín*, maior jornal da Argentina, a publicar “uma página inteira sobre as peripécias do cadáver de Evita, [copiada do romance], como se fosse a mais pura verdade. E [segundo Tomás Eloy Martínez] não era” (*Veja*, 24/11/2004, p. 15). Na entrevista publicada, o autor afirma que

quando escrevo colunas jornalísticas, nunca coloco um dado falso. Mas, em meus romances, desconfie de tudo. O romance é um jogo. Se decide agir como se ele fosse real, isso é problema do leitor. Eu sempre advirto que a palavra romance, impressa na capa de um livro, significa fábula. É tudo mentira.

Agora, os mal-entendidos suscitados pelo romance pós-moderno são comuns, pois uma das premissas desse gênero é a de desorientar o leitor. O narrador ou autor implícito suprime a fronteira entre ficção e realidade. Quer dizer, a ambigüidade, nesse sentido, é proposital.

O romance *Em liberdade*, de Silviano Santiago – para citar um exemplo –, trata-se de um diário imaginário de Graciliano Ramos e traz como subtítulo “Um romance de Silviano Santiago”. Isto, por si só, deveria garantir o estatuto de ficção. Mas o jogo se instaura a partir do momento em que o narrador diz ter encontrado um manuscrito do autor de *Vidas secas*. E para dar a ilusão de fidelidade aos originais, o diário é acompanhado de notas de rodapé.

Ambigüidades à parte, o importante nessa modalidade ficcional não se deve ao fato de se tratar ou não da verdade, mas a estratégia para refletir sobre os acontecimentos. Ou, em outras palavras, a ficção não tem estatuto de verdade ou compromisso com a verdade, e sim com a liberdade, conforme sugere uma passagem já referida neste trabalho, a saber, que “A vantagem da liberdade era poder transformar as mentiras em verdades e contar verdades que em tudo pareciam

mentira” (SE, p. 309). Daí, a meu ver, um dos méritos da metaficção historiográfica (e também do novo romance histórico, como poderemos observar na sequência) que, mesmo eximindo-se da responsabilidade com a verdade, coloca em dúvida certas versões dos fatos e, talvez, assim, desperte a atenção do leitor para outros fatos ainda não transfigurados pela ficção, mas que podem vir a ser transformados pelo “agora” crítico e desconfiado leitor.

### 1.3. O novo romance histórico latino-americano

Antes de iniciarmos as reflexões acerca do novo romance histórico, cabem algumas considerações preliminares no sentido de estabelecer semelhanças entre este e a metaficção historiográfica. Relembremos, contudo, primeiramente, que a *Poética do pós-modernismo*, de Linda Hutcheon, foi publicada pela primeira vez em 1987 e vertida para o português em 1991. A metaficção historiográfica, como vimos, incorpora a literatura, a história e a teoria, “ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado” (HUTCHEON: 1991, p. 22)

O novo romance histórico produzido na América Latina, por sua vez, conforme verificaremos no artigo “La nueva novela histórica latinoamericana”, do uruguaio Fernando Aínsa, publicado em 1991, propõe uma releitura do passado com o intuito de impugnar as versões consolidadas pela historiografia oficial. Daí o predomínio da ironia<sup>9</sup> no pós-modernismo, a qual também é destacada por Aínsa (1991, p. 85), pois, graças a ela, “a ‘irrealidade’ dos homens convertidos em símbolos nos manuais de história recobram sua ‘realidade’ autêntica”. Ou, na concepção da autora canadense, trata-se de um olhar crítico sobre o passado, e nunca de uma visita nostálgica.

Existem ainda outros pontos em comum entre o NRH<sup>10</sup> e a metaficção historiográfica, como a auto-reflexividade, a intertextualidade e a paródia. E, como abordaremos mais adiante, tais características são igualmente destacadas por Seymour Menton. Mas, por ora, seguiremos

---

<sup>9</sup> Tomei aqui a concepção de ironia postulada por Linda Hutcheon, a saber, “que o significado irônico é *simultaneamente* duplo (ou múltiplo) e que, por conseguinte, você não tem de rejeitar um significado ‘literal’ para chegar ao que usualmente se chama de significado ‘irônico’ ou real da elocução” (HUTCHEON: 2000, p. 93). Tal definição vai além das “restrições da noção semântica padrão de ironia como inversão direta – isto é, como o simples oposto ou contrário que substituirá o significado literal” (Idem, p. 94).

<sup>10</sup> A partir daqui, o termo “novo romance histórico latino-americano” será designado pela sigla NRH.



com as reflexões de Fernando Aínsa para quem o NRH latino-americano se fez expressivo nos anos oitenta<sup>11</sup>: como se os escritores latino-americanos, depois de estarem abertos a todo tipo de influência estética, necessitassem “aprofundar-se em sua própria história, incorporando o imaginário individual e coletivo do passado à ficção”. Para Aínsa, essa nova forma de romance histórico não surge de maneira a apresentar um modelo único, tal como ocorreu com as estéticas romântica, realista e moderna: em que a primeira se caracterizava por ser forjadora e legitimadora de nacionalidades; enquanto a segunda configurava-se crônica fiel da história, e a terceira, a elaborada formulação estética (AÍNSA: 1991, p. 82-85). Esses modelos estéticos “têm cedido a uma polifonia de estilos e modalidades expressivas (...) [em] que cada autor aprofunda à sua maneira e na qual imprime seu próprio estilo e ‘obsessões’” (AÍNSA: 1991, p. 82-85). Contudo, mesmo diante de tal diversidade, conforme Aínsa, é possível constatar nessa nova modalidade romanesca uma série de características em comum.

Eis as dez características apresentadas pelo autor uruguaio:

- 1) O novo romance histórico se caracteriza por efetuar uma releitura da história (...).
- 2) A releitura histórica proposta no discurso ficcional impugna a legitimação instaurada pelas versões oficiais da história (...).
- 3) A multiplicidade de perspectiva assegura a impossibilidade de lograr o acesso a uma só verdade do fato histórico. A ficção confronta diferentes interpretações que podem ser contraditórias (...).
- 4) O novo romance histórico tem abolido a “distância épica” (Mikhail Bakhtin) do romance histórico tradicional, eliminando “a alteridade do acontecimento” (Paul Ricouer) inerente à história como disciplina (...).
- 5) Ao mesmo tempo em que se “acerca” ao acontecimento real, o novo romance histórico toma *distância* em forma deliberada e consciente com relação a historiografia “oficial”, cujos mitos *fundacionais* estão degradados (...).
- 6) Este novo romance se caracteriza por superposição de tempos históricos diferentes. Há um tempo romanesco – sobre o qual incidem outros tempos (...).
- 7) A historicidade do discurso ficcional pode ser textual e seus referentes documentarem-se com minúcia ou, pelo contrário, a textualidade revestir-se das modalidades expressivas do historicismo a partir de uma “pura invenção” mimética de crônicas e relações (...).
- 8) As modalidades expressivas destas obras são muito diversas. Em algumas, as falsas crônicas disfarçam de historicismo sua textualidade (...).
- 9) A releitura distanciada, carnavalizada ou anacrônica da história que caracteriza esta nova narrativa, se reflete em uma escritura paródica. No interstício deliberado da “segunda escritura” da paródia surge um sentido novo, um *comentário crítico* sobre o peculiar de uma textualidade assumida (...).
- 10) O manejo de arcaísmos deliberados, *pastiches* e paródias combinados com um aguçado sentido de humor, supõem uma maior preocupação com a linguagem. A linguagem tem se

---

<sup>11</sup> E como ele bem previu, continuou predominando nos anos seguintes. E a difusão de tal categoria, para Seymour Menton, deve-se a possíveis causas, como ao “turismo temporal”, à proximidade das comemorações do descobrimento da América, celebrado em 1992.

tornado a ferramenta fundamental do novo romance histórico e o acompanha a preocupada e dessacralizadora releitura do passado a que se propõe (AÍNSA: 1991, p. 82-85).

Agora, para além das características acima, o aspecto mais importante do novo romance histórico latino-americano, segundo Fernando Aínsa (1991, p. 85), é “buscar entre as ruínas de uma história desmantelada o indivíduo perdido detrás dos acontecimentos, descobrir e exaltar o ser humano em sua dimensão mais autêntica, ainda que pareça inventado, ainda que em definitivo o seja”.

Tal intento é possibilitado pela ação demolidora da paródia. Esta, por meio do humor ou do

grotesco, permite recuperar a esquecida condição humana. Graças à ironia, a “irrealidade” dos homens convertidos em símbolos nos manuais de história recobram sua “realidade” autêntica. A desconstrução paródica *reumaniza* personagens históricos transformados em “homens de mármore” (AÍNSA: 1991, p. 85).

Em *SE*, o humor perpassa toda a obra. A começar pela descrição da cena que antecede a morte de Evita. Esta, apanhada de certa ansiedade, sai à janela de seu quarto e é surpreendida por uma multidão a gritar desesperada o seu nome:

*Ee vii taa*, não nos deixe? Eu não penso em deixá-los, queridos descamisados, meus *grasitas*, vão descansar, tenham paciência. Se vocês pudessem me ver, ficariam tranqüilos. Mas não posso deixar que me vejam assim, neste estado, nesta magreza. Acostumados como estão a me ver imponente, com vestidos de gala, não é justo que eu os desiluda, aparecendo assim tão descarnada, com a alegria tão consumida e o espírito nesta petição de miséria (*SE*, p. 16).

Entre tantas outras passagens, uma que trata das homenagens, por ocasião do funeral de Evita, é deveras hiperbólica; por mais sentido que possam fazer os números a seguir, devido ao imenso fanatismo, não deixam de ser satíricos:

Meio milhão de pessoas beijou o ataúde. Alguns tiveram de ser arrancados à força porque tentavam suicidar-se aos pés do cadáver com navalhas e cápsulas de veneno. Em volta do prédio funerário foram penduradas dezoito mil coroas de flores; havia ainda outro tanto nas câmaras-ardentes instaladas nas capitais das províncias e nas cidades principais dos distritos, onde a falecida era representada por fotografias de três metros de altura. (...) O caixão foi colocado sobre uma carreta de guerra e puxado por uma tropa de trinta e cinco representantes sindicais em mangas de camisa. Dezesete mil soldados postaram-se nas ruas para render homenagem. Das sacadas foi lançado meio milhão de rosas amarelas, alelis dos Andes, cravos brancos,

ervilhas-de-cheiro do lago Nahuel Huapí e crisântemos enviados pelo imperador do Japão em aviões de guerra (SE, p. 19).

Ainda uma outra das muitas hipérboles do romance: trata-se de um insólito documento, recebido pelo narrador, no qual constava uma relação de vinte recordes peronistas. Eis alguns deles:

22 de fevereiro, 1951 / “Héctor Yfray / Recorde mundial de permanência em bicicleta: 118 horas e 29 minutos / “Com o desejo de chegar a Evita para expressar minha admiração.”

6 de abril, 1952 / Blanca Lúdia e Luís Angel Carriza / Maratona caminhando de joelhos em volta da praça de Mayo. Iniciaram a prova às 5:45 e pararam às 10:30 porque a senhora Carriza tinha a rótula exposta / “Para pedir pela saúde de Eva Perón.” (SE, p. 65).

Aqui também se pode perceber mais um dos recursos, do novo romance histórico, apontado por Aínsa, isto é, que

(...). A historicidade do discurso ficcional pode ser textual e seus referentes documentarem-se com minúcias ou, pelo contrário, a textualidade revestir-se das modalidades expressivas do historicismo a partir de uma “pura invenção” mimética de crônicas e relações (...). (AÍNSA: 1991, p. 84).

Isto é, não vem ao caso se o “insólito documento”, referido acima, confirma-se historicamente ou não; pois, de qualquer maneira, está num contexto ficcional, e não tem de comprovar coisa alguma.

Quanto aos primeiros traços, identificados pelo autor uruguaio – nessa nova modalidade romanesca –, suscitam um tom claro de ensaio, ou seja,

- 1) O novo romance histórico se caracteriza por efetuar uma releitura da história (...).
- 2) A releitura histórica proposta no discurso ficcional impugna a legitimação instaurada pelas versões oficiais da história (...).
- 3) A multiplicidade de perspectivas assegura a impossibilidade de uma só verdade do fato histórico. A ficção confronta diferentes interpretações que podem ser contraditórias (...). (AÍNSA: 1991, p. 83).

Como se sabe, todo texto é uma reescritura; uma releitura, portanto. E, no NRH, como se percebe, isso se dá pela diversidade de pontos de vista acerca dos fatos, explicitando, assim, uma espécie de bifurcação da verdade.

Em *SE*, o caráter bifurcador e ensaístico igualmente perpassa toda a narrativa, porquanto está embutido no processo criativo e, à medida que o narrador vai comentando tal procedimento, também vai emitindo juízos de valor estético e histórico, entre outros, como o trecho a seguir:

Se a história é – como parece ser – mais um gênero literário, por que privá-la da imaginação, do desatino, da indelicadeza, do exagero e da derrota que constituem a matéria-prima sem a qual não se concebe a literatura? (*SE*, p. 126).

Tal indagação surge a partir do momento em que o narrador coloca em dúvida as fontes nas quais se baseia para a escritura do romance. E exemplifica isso com as informações falsas contidas nos documentos referentes ao casamento de Evita e Perón. Estes, segundo o narrador, “Mentiram porque já não discerniam a mentira da verdade, e porque ambos, atores consumados, começavam a representar a si mesmos em outros papéis” (*SE*, p. 124). As dúvidas do narrador giram também em torno dos relatos de Cifuentes e do coronel Moori Koenig:

Cifuentes foi o último confidente do Coronel e o guardião de seus papéis (...). Ambos se reuniam uma vez por semana para escandir as verdades e mentiras dos relatos e transmutá-las em informes secretos que Cifuentes distribuía pelos jornais e o Coronel usava em seus cambalachos com os agentes da Inteligência (*SE*, p. 125).

Dai o narrador sugerir, no fragmento acima (p. 126), que a história parece ser mais um gênero literário.

No momento da análise de *SE*, retornarei ao artigo de Fernando Aínsa. Agora passo às reflexões de Seymour Menton. Este, em seu estudo (*La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*) publicado em 1993, o qual compreende o levantamento de mais de trezentos romances históricos, sendo 58 considerados por ele como novo romance histórico latino-americano, afirma que o primeiro verdadeiro romance histórico latino-americano é *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, publicado em 1949.

Mais adiante, contudo, Menton (1993, p. 38) declara que, independente de ser 1949, 1974 ou 1979 o ano oficial do nascimento dessa nova tendência, é certo que “foi engendrada por Alejo Carpentier com apoio muito forte de Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes e Augusto Roa Bastos, e que o distingue claramente do romance histórico anterior pelo conjunto de seis características que se observam em uma variedade de romances desde a Argentina até Porto

Rico”. E, conforme adverte, não é necessário que se encontrem as seis características em cada romance. Ei-las a seguir:

1. A representação mimética de certo período histórico se subordina, em distintos graus, à apresentação de algumas idéias filosóficas, difundidas nos contos de Borges\* e aplicáveis a todos os períodos do passado, do presente e do futuro. (...) [E com base em algumas obras citadas por Menton], as idéias que se destacam são a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade; o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, o caráter imprevisível desta, ou seja, que os acontecimentos mais inesperados e mais assombrosos podem ocorrer.
2. A distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos.
3. A ficcionalização de personagens históricos à diferença da fórmula de Walter Scott – aprovada por Lukács – de protagonistas fictícios (...).
4. A metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação.
5. A intertextualidade [nos mais distintos graus].
6. Os conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia (MENTON: 1993, p. 42-44).

\*A importância irônica de Borges, que nunca publicou nenhum romance, como grande fonte de inspiração para o NRH, se reforça no plano internacional por sua presença em *O nome da rosa* (1980) do teórico italiano Umberto Eco (MENTON: 1993, p. 42).

Além das seis características acima, o NRH, de acordo com Seymour Menton (1993, p. 45), diferencia-se do romance histórico tradicional pela diversidade. Isto é, encontram-se obras com alto nível de historicidade, e outras, pseudo-históricas, em que os autores dão mais liberdade à imaginação.

Pode-se dizer que o *SE* se enquadra na segunda variante. É um dos recursos narrativos que possibilitam tal classificação é a forma de reportagem sobre a qual o livro se estrutura, como na passagem a seguir em que o narrador entrevista Yolanda, filha do projetor de filmes do cine Rialto, onde o corpo embalsamado de Evita se “hospedara”, e a então pequena Yolanda tomara como sua boneca Pupê:

- O fim – concordou Yolanda. – Eu amei aquela boneca como só se pode amar uma pessoa.
  - Era uma pessoa – emendei.
  - Quem? Perguntou ela, distraída, com o cigarro nos lábios.
  - Sua Pupê. Não era uma boneca. Era uma mulher embalsamada.
- Ela desatou a rir. Ainda lhe restava um rescaldo de lágrimas, mas apagou com a água de uma risada franca, desafiante.
- Que é que o senhor sabe? – disse. – Nunca a viu. Caiu perdido por aqui para ver se descobria alguma coisa.
  - Eu já sabia que o cadáver tinha estado no Rialto – repliquei. – Não sabia por quanto tempo. Também não imaginava que a senhora o tinha visto (...) (*SE*, p. 206).

Quanto à difusão do NRH, para Seymour Menton (1993, p. 48), deve-se, inicialmente, à aproximação das comemorações dos 500 anos do descobrimento da América. Assim, não é por acaso, segundo ele, “que o protagonista do NRH paradigmático de 1979, *A arpa e a sombra*, seja Cristóvão Colombo, e que o protagonista de um dos quatro fios romanescos de *O mar das lentilhas*, também publicado em 1979, seja um soldado da segunda viagem de Colombo”. Até então, na verdade, a primeira aparição de Colombo em romance pós-1949 – ano da publicação de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier –, embora breve, ocorreu em *O outono do patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez.

Menton cita ainda vários outros exemplos em que Colombo figura como protagonista ou é referido. Contudo, segundo o teórico mexicano, “a importância do quinto centenário para o NRH não se limita a Colombo e ao descobrimento do Novo Mundo. Também tem engendrado tanto uma maior consciência dos laços históricos compartilhados pelos países latino-americanos como um questionamento da história oficial” (MENTON: 1993, p. 49).

Em *SE*, tal questionamento se dá de várias maneiras. No trecho a seguir, por exemplo, há uma discussão em torno do personagem Arancibia, o louco, cujo nome o narrador diz não ter encontrado em nenhum dos relatos jornalísticos ou biográficos. E isso lhe serve de pretexto para expor a negligência – por assim dizer – dos biógrafos:

- Foi Arancibia quem desencadeou a pior das tragédias – disse Emilio. – Você pesquisou nos jornais?
- Já li tudo: os jornais, as biografias, as revistas que reconstituem a via-crúcis do cadáver. Publicaram um mundo de documentos quando o corpo de Evita foi entregue a Perón, em 1971. Ninguém, que eu me lembre, fala de Arancibia.
- E você sabe por que ninguém fala? Porque quando neste país uma loucura não pode ser explicada, preferem que ela não exista. Todo mundo vira a cara. Você já viu o que os biógrafos fazem? Sempre que topam com um dado que eles acham maluco, não o narram. Para os biógrafos, Evita não tinha cheiro, nem tesão, nem dava mancadas. Não era uma pessoa. (...) (*SE*, p. 210).

É possível inferir também que tal “timidez” por parte da imprensa e dos biógrafos desse período deva-se ao regime militar de então, cujo trauma é ressaltado pelo narrador, no ano de 1989, quando contatado pelo Serviço de Inteligência do Exército:

Ao ouvir esse nome, todas as hienas do passado cravaram seus dentes em mim. Fazia apenas seis anos que os militares tinham abandonado o poder na Argentina, deixando atrás de si a esteira de uma matança atroz. Eles tinham por hábito telefonar no meio da noite para se

certificar de que as vítimas estavam em suas casas e, cinco minutos depois, atacá-las, despojá-las de seus bens em nome de Deus e torturá-las pelo bem da pátria. A gente podia ser inocente de todo delito exceto o de pensar, mas isso já era suficiente para esperar, toda noite, que os cavaleiros do apocalipse batessem à porta (*SE*, p. 331).

Para Menton (1993, p. 51), ainda que as discussões, congressos e celebrações alusivos ao quinto centenário tenham contribuído para o auge do NRH, é igualmente notável que, numa interpretação mais pessimista, “a situação cada dia mais desesperadora da América Latina entre 1970 e 1992 [tenha] contribuído para a moda de um subgênero essencialmente escapista”. Algo semelhante, segundo ele, aconteceu com a derrota de Espanha na Guerra de 1898, contra os Estados Unidos, a qual culminou na perda de Cuba, Porto Rico e as ilhas Filipinas. Tal derrota simbolizava a morte de Espanha como poder imperialista; e isso levou os jovens intelectuais desse período a remexerem o passado a fim de encontrar uma justificativa pela existência de Espanha na modernidade do século XX (MENTON: 1993, p. 51).

Assim, os autores do NRH, pertencentes ao período estudado por Menton, conforme ele afirma, ou estavam escapando da realidade ou estavam buscando na história algum raio de esperança para sobreviver, uma vez que “Durante os anos setenta as ditaduras militares na Argentina, Uruguai, Chile e Brasil se superaram no abuso dos direitos humanos, e muitos intelectuais se refugiaram nos Estados Unidos e na Europa” (MENTON: 1993, p. 52). O próprio Tomás Eloy Martínez viveu exilado entre 1975 e 1983 em Caracas (Venezuela)<sup>12</sup>, bem como o narrador de *SE*, autodenominado Tomás Eloy Martínez, igualmente o fora:

(...) – O que aconteceu? – perguntei.

– Nada – disse uma voz cortante, imperativa [Era a voz de um coronel do Serviço de Inteligência]. – Não é o senhor que queria saber de certas coisas? Agora finalmente estamos todos juntos e podemos falar.

– Eu não quero falar com ninguém – respondi. – O senhor se enganou de telefone. Quase desliguei. A voz deteve-me.

– Tomás Eloy?

Poucas pessoas me chamam assim: só amigos chegados, do exílio; às vezes, também meus filhos.

– Sou eu mesmo – disse. – Mas não estou procurando ninguém.

– O senhor queria escrever sobre Evita.

– Isso foi há muito tempo. O que eu queria dizer já está em um livro. Saiu há quatro anos.

– Já lemos o seu livro – insistiu a voz. – O senhor deixou passar muitos erros. Só nós sabemos o que aconteceu (*SE*, p. 330).

<sup>12</sup> Aí foi editor literário do diário *El Nacional* (1975-1977) e assessor da direção desse mesmo diário (1977-1978). Também fundou *El Diario de Caracas*, do qual foi diretor de redação (1979) (<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1680>).

Mais adiante, no capítulo sobre a análise da obra, retomarei tais “coincidências” entre autor e narrador. Por ora seguirei nas reflexões de Menton acerca das décadas que compreendem o auge do NRH.

Outro exemplo, segundo ele, da manifestação do interesse pela história rumo aos 500 anos da América, é o redescobrimento acadêmico da literatura colonial o qual suscitou, entre outros, o “Congresso de Mexicanistas realizado em abril de 1991 na Universidade Nacional Autônoma do México” em que o tema principal foi a crônica, em seu sentido mais amplo, isto é, “a crônica colonial, as crônicas sociais dos modernos de fins do século XIX, o romance histórico em geral e a crônica testemunhal contemporânea (...)” (MENTON: 1993, p. 54)

A crônica, ainda de acordo com Menton (1993, p. 55), enquanto definida como “discurso histórico” – sua acepção mais ampla –, suscita “o questionamento das fronteiras entre os gêneros literários no período pós-moderno. Este fenômeno também coincide com o questionamento da distinção entre a história e a ficção”. Hayden White, em sua tão citada e difundida *Meta história*, publicada em 1973, às vésperas do auge do NRH, indagou – a partir da análise do discurso narrativo de certos historiadores do século XIX – sobre “as pretensões científicas dos historiadores e insistiu em seu caráter fictício” (MENTON: 1993, p. 55). E no “ano seguinte, o crítico teórico Murray Krieger também observou que o historiador sempre é um intérprete e, portanto, está mais próximo da ficção que da ciência” (MENTON: 1993, p. 55).

No romance de Martínez, são inúmeras as passagens que sugerem a impossibilidade da precisão científica, no relatar da história, e o esfacelamento das fronteiras entre a história e a ficção. Vejamos, por exemplo, o fragmento a seguir em que o doutor Ara (o embalsamador), tentando convencer dona Juana sobre a necessidade das cópias do corpo de Evita, afirma que

A um esquecimento deve-se opor muitas memórias, uma história real deve ser coberta por histórias falsas. Viva, sua filha não tinha par; mas morta, qual é o problema? Morta, pode ser infinita (SE, p. 48).

Num outro momento, o narrador, em meio ao dilema de sua investigação acerca de um período obscuro da vida de Evita, o qual vai de janeiro a setembro de 1943, assim filosofa:



As histórias se perdem ou se desfiguram. A memória do mundo passa ao largo e se afasta cada vez mais. O mundo passa ao largo e a memória raras vezes encontra o lugar de seu extravio (*SE*, p. 218).

No capítulo, intitulado “O novo romance histórico na Europa e nos Estados Unidos”, Menton observa que o desenvolvimento do novo romance histórico europeu-norte-americano não se dá com a mesma intensidade da tendência latino-americana. Além disso, segundo ele, “não há dúvida de que muitos dos NRH dos Estados Unidos e da Europa refletem a influência de autores latino-americanos, sobretudo de Borges e de García Márquez” (MENTON: 1993, p. 57).

Mas faz uma ressalva, pois, “Ainda que o novo romance histórico latino-americano se inicia com *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, há que constatar o antecedente europeu de *Orlando* (1928), de Virgínia Woolf”. Esta obra, cujo subtítulo é *Uma biografia* e dedicada a V. Sackville-West, constitui “uma deliciosa paródia das biografias do século XIX e uma sátira da sociedade inglesa desde o século XVI até o XX (...)”. E “O que a identifica como precursora do NRH ou, na realidade, como primeiro novo romance histórico é seu caráter carnavalesco – o protagonista muda de sexo na metade do romance –, sua intertextualidade e sua metaficção” (MENTON: 1993, p. 57-58).

Para Menton (1993, p. 58), embora não se possa afirmar que *Orlando* tenha dado origem ao NRH latino-americano, é inegável o fato de que “o romance de Virginia Woolf foi elogiado e traduzido em 1936-1937 por Jorge Luis Borges e que o personagem Orlando” aparece em dois dos novos romances latino-americanos.

O interessante, entretanto, conforme observa Menton (1993, p. 58), dada a importância de *Orlando*, é que os epígonos europeu-norte-americanos desta obra não se fizeram notar “até a década dos setenta e não foi até a década dos oitenta que constituíram uma tendência”. A primeira explicação para tal hiato, segundo ele, aplica-se também à América Latina e se deve ao fato de que, no período compreendido entre 1930 e 1945, os romancistas estavam voltados aos problemas sociais. E o segundo motivo tem mais a ver com os Estados Unidos e, de certa maneira, com a Europa: e se deve à “exclusão tradicional do cânone dos romances históricos populares, ou seja, de grande venda”.

Acerca de *SE*, pode-se dizer que constitui um dos epígonos de *Orlando* tanto como NRH quanto paródia da biografia. Enquanto NRH, a obra de Martínez se assemelha à de Woolf pela metaficcionalidade, intertextualidade (estas já demonstradas aqui) e a carnavalização. O

conceito de carnavalesco, conforme desenvolvido por Bakhtin em seus estudos sobre Rabelais, consiste “nas exagerações humorísticas e a ênfase nas funções do corpo desde o sexo até a eliminação” (MENTON: 1993, p. 44).

A passagem seguinte – ilustrativa de tal característica – diz respeito às anotações do coronel Eugenio Moori Koenig, o qual, nos dois últimos anos da vida de Evita, é incumbido de espioná-la. Os relatos do coronel são uma mescla de humor negro e sátira, e, conforme o narrador,

Ele escrevia informes tão minuciosos quanto impróprios para a sua patente: “A Senhora perdeu muito sangue mas não quer que chamem os médicos /// Tranca-se no banheiro de seu gabinete e troca discretamente as toalhas /// Perde sangue aos borbotões. Impossível discernir quando se trata da doença e quando da menstruação. Ela se queixa, mas nunca em público. As assistentes ouvem seus gemidos dentro do banheiro e oferecem ajuda, que ela recusa /// Cálculo das perdas, agosto 19, 1951: cinco centímetros cúbicos e três quartos. /// Cálculo das perdas, setembro 23, 1951: nove centímetros cúbicos e sete décimos”. Tanta precisão era um indício de que o Coronel interrogava as enfermeiras, revirava as lixeiras, destrinchava gases imprestáveis. Como ele mesmo costumava dizer, estava fazendo jus a seu sobrenome original, que era Moor Koenig: rei do lamaçal” (SE, p. 18).

Um outro exemplo – entre os muitos do gênero que recheiam a obra – refere-se à “santidade” de Evita. Esta, de acordo com o narrador, levou muitas pessoas a acreditar

que era uma emissária de Deus. Também [ouviu] dizer que no pampa e nos vilarejos do litoral patagônico os camponeses costumavam ver seu rosto desenhado no céu. Temiam que morresse, pois com seu último suspiro o mundo poderia acabar. Era comum as pessoas simples tentarem chamar a atenção de Evita, para assim alcançarem alguma forma de eternidade. “Estar no pensamento da Senhora”, disse uma doente de pólio, “é como tocar Deus com as mãos. O que mais a gente precisa?” (SE, p. 58).

Enquanto metabiografia, SE se faz notar em diversos momentos, como na seguinte passagem em que a arte do embalsamador é comparada à do biógrafo, porquanto

os dois tentam imobilizar uma vida ou um corpo na pose em que deverá ser lembrado pela eternidade. *El caso Eva Perón*, relato que Ara concluiu antes de morrer, une as duas empresas em um só movimento onipotente: o biógrafo é ao mesmo tempo o embalsamador, e a biografia é também uma autobiografia de sua arte funerária. Isso salta aos olhos em cada linha do texto: Ara reconstrói o corpo de Evita só para poder narrar como o fez (SE, p. 136).

Retomemos, agora, as reflexões sobre a falta de prestígio do novo romance histórico nos Estados Unidos e na Europa. A esse respeito, Harry B. Henderson III, citado por Menton,

afirmou, em livro publicado em 1974 sobre o romance histórico norte-americano, que o romance histórico, enquanto gênero, nunca havia alcançado o lugar que merecia na história da literatura e na apreciação crítica, porque apresentava “dois defeitos importantes para a maioria dos críticos literários: a falta de integridade e a vulgaridade” (MENTON: 1993, p. 58-59). David Cowart, por exemplo, declara, com base em razões estéticas, que os romances históricos de segunda classe são incapazes de “transformar fatos históricos em algo de transcendência filosófica (...). O romance histórico inferior está repleto de dados; o romancista histórico inferior não sabe subordinar a história à arte” (MENTON: 1993, p. 59). O francês Marc Bertrand, outro crítico citado por Menton, afirma, por sua vez, que, na França, “o romance histórico raramente tem chegado a ocupar o centro da cena literária” (MENTON: 1993, p. 59).

Já em relação ao NRH não se pode dizer a mesma coisa, uma vez que, nesse tipo de romance,

o manejo de arcaísmos deliberados, *pastiches* e paródias combinados com um aguçado sentido de humor, supõem uma maior preocupação com a linguagem. Esta, assim, se transforma na ferramenta principal (...) e é acompanhada de uma dessacralizadora releitura do passado (AÍNSA: 1991, p. 85).

Isso quer dizer que essa modalidade vai além do mapeamento de dados e, opondo ao “romancista histórico inferior”, observado por David Cowart, acima referido, é capaz de transcendências filosóficas e, num certo sentido, colocar a história a serviço da arte. Em *SE*, por exemplo, temos a seguinte passagem, entre outras, que ilustra esta última característica:

Mas ao embalsamá-lo [diz o coronel ao doutor Ara] o senhor tirou a história do lugar. Pôs a história aí dentro. Quem tiver a mulher, terá o país em suas mãos, entende? (*SE*, p. 31).

Ou então esta, de teor filosófico:

As almas têm hábitos, apegos, antipatias, momentos de fome e de fastio, desejos de dormir, de ficar a sós. Não querem ser tiradas de sua rotina, porque a eternidade é isso: rotinas, frases que se encadeiam interminavelmente, âncoras que as amarram a coisas conhecidas. Mas, se por um lado detestam ser deslocadas, as almas também aspiram a que alguém as escreva. Querem ser narradas, tatuadas nas rochas da eternidade. Uma alma que não foi escrita é como se nunca houvesse existido. Contra a fugacidade, a letra. Contra a morte, o relato (*SE*, p. 54).

Agora, pensando no reconhecimento do NRH, em âmbito internacional, embora admita a importância de escritores, como os ingleses Anthony Burgess e Robert Nye, os quais

“enriqueceram respectivamente o NRH na década de setenta com *Napoleon Symphony* (1974) e *Falstaff* (1976)”, Menton (1993, p. 61) observa que, apesar da qualidade artística de tais antecedentes, o NRH não-latino-americano só chegou a florescer a partir de “1980 com o grande sucesso, tanto editorial como cinematográfico, de *O nome da rosa*, do italiano Umberto Eco”. O romance de Eco, conforme declara Menton, “não é nenhum *tour de force* lingüístico nem é primordialmente lúdico, nem distorce a história. O que o identifica como um NRH é que como romance detetivesco constitui em parte uma paródia de Sherlock Holmes e contém muitos outros exemplos de intertextualidade”. Além disso, “como nos contos de Borges, utiliza a história para projetar idéias filosóficas aplicáveis a todas as épocas” (MENTON: 1993, p. 61-62).

O que o romance de Eco e o de Martínez têm em comum, além da intertextualidade, a paródia, o caráter detetivesco e as investidas filosóficas, é, em certa medida, a popularidade: pois o *SE* fora traduzido para mais de 30 idiomas. Claro, poder-se-ia dizer, num primeiro momento, que isso se deve à fama internacional de Eva Perón. Mas obviamente que a obra não se sustentaria só por esse motivo. Acrescente-se a isso, portanto, a força lingüística alicerçada numa estratégia narrativa bem-sucedida, porquanto fictícia, mas com feição de jornalismo, conforme já mencionado neste trabalho.

Como vimos até aqui, a metaficção historiográfica e o NRH latino-americano, em maior ou menor grau, apresentam as mesmas características. A diferença está na ênfase que cada teórico dá a certos aspectos. Linda Hutcheon, por exemplo, destaca a preocupação ontológica da auto-reflexividade metaficcional dos romances pós-modernos em relação ao passado, isto é, como é que se conhece o passado? O que é que se conhece (o que se pode conhecer) sobre ele no momento?

Fernando Aínsa (1991, p. 85), por sua vez, embora tenha destacado dez características da nova tendência do romance histórico, o que lhe mais é significativo nesse tipo de romance, como já pudemos constatar, é “buscar entre as ruínas de uma história desmantelada o indivíduo perdido detrás dos acontecimentos, descobrir e exaltar o ser humano em sua dimensão mais autêntica, ainda que pareça inventado, ainda que em definitivo o seja”.

Seymour Menton, por seu turno, resume as características do NRH latino-americano em seis e realiza um estudo, digamos, da ontogênese histórica e geográfica de tal modalidade, isto é, desde a sua origem – a qual, conforme já verificado, remonta a *Orlando* (1928), de Virginia Woolf, passando por *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier – até o auge, na década

de setenta, sendo posteriormente difundido em todo o mundo com a publicação de *O nome da rosa* (1980), de Umberto Eco.

#### 1.4. A biografia pós-moderna

Eu, também, violei Marilyn, a retive no meu discurso crítico e descobri que ela era uma ferida oculta e recorrente na escritura. Não estou de forma alguma isolado do contágio por essa recessão atrasada e repisada dos ossos quebrados do meu passado e do presente. O gesto refletivo de Mailer de autoconsciência metacrítica não o salvou; por que o meu deveria me imunizar? Em vez disso, eu ainda luto, em explosões esporádicas de apreensão nervosa, para absolver o passado e resolver o futuro (EPSTEIN: 1999, p. 17).

Agora passo às reflexões acerca da biografia pós-moderna. Isto é, como esta é abordada em *SE*. Antes, porém, vale ressaltar o que ela tem em comum com a metaficção historiográfica e o NRH latino-americano.

Num primeiro momento, o que se evidencia é o fato de que tanto um quanto outro gênero tem em perspectiva uma personagem real. Embora esta seja inserida em contextos distintos, isto é, o da ficção e o da realidade, subsiste para além do texto ficcional e do biográfico. Acrescente-se que, tanto na biografia como na ficção pós-modernas – entenda-se aqui a metaficção historiográfica e o NRH latino-americano –, a personagem é abordada de maneira não-linear e irreverente. Ou seja, distintamente da biografia tradicional em que a história de vida é similar a uma História com sentido nas suas duas acepções de direção e de significado.

E para refletir sobre isso, valer-me-ei, inicialmente, do ensaio “Vidas (pós) modernas: a abdução do sujeito biografado”, de William H. Epstein. Em seu texto, Epstein analisa a “controversa ‘biografia romanceada’ de Marilyn Monroe, escrita por Norman Mailer” (EPSTEIN: 1999, p. 1). O que caracteriza a abdução do sujeito biografado, na obra de Mailer, é o fato de Marilyn ser tratada como se fosse propriedade de Arthur Miller, seu terceiro marido, “ou, pelo menos, dependente dele e como se conhecê-la e roubá-la fossem possibilidades situacionais determinadas pelos homens”. E como já havia saído frustrado de uma primeira “oportunidade de ‘roubar Marilyn’, Mailer encontra uma outra oportunidade (...): a sua narrativa biográfica se torna

a cena de uma abdução, uma prática discursiva na qual e pela qual o biógrafo pode manter em seu poder e violar o seu sujeito biografado” (EPSTEIN: 1999, p. 1-19).

Antes de chegar ao *SE*, é bom lembrar que a obra de Martínez e de Mailer são de gêneros distintos. A primeira é um romance intensamente auto-reflexivo e escrito com algumas técnicas do jornalismo. A segunda configura uma biografia elaborada com a técnica do romance. Contudo a personagem de Martínez e a de Mailer têm algo em comum: ambas existem para além da obra literária.

Anamaria Filizola, à luz do ensinamento de Epstein, igualmente opõe “sujeito biográfico à personagem de ficção no sentido que enquanto o personagem de ficção é um indivíduo que existe apenas no e através do discurso (ficcional e crítico), o sujeito biográfico é um indivíduo extradiscursivo, i.e, preexiste e perdura ao discurso, escapa aos seus limites construtivos sejam eles quais forem” (FILIZOLA: 2002, p. 126-129).

Isso quer dizer que mesmo o romancista, ao tratar de uma personagem real, além de fazer uma pesquisa, tem de ter consciência de que a vida ficcional será cotejada com a factual ou biográfica. No caso de *SE*, dada a intensa vida política, social, midiática e artística de Eva Perón, tal demanda não constituiu tarefa amena, conforme sugere, entre outras, certa passagem do capítulo “Contar uma história”:

Quando tentei narrar Evita percebi que, ao me aproximar dela, me afastava de mim. Sabia o que desejava contar e qual seria a estrutura da narração. Mas nem bem virava a página, perdia Evita de vista e ficava tateando o ar. Ou então, quando a tinha comigo, em mim, meus pensamentos se retiravam e me deixavam no vazio. (...) Em uma longa e descartada versão deste mesmo romance, contei uma história dos que tinham condenado Evita àquele errar sem fim. (...) Lembrei-me do tempo em que estive atrás das sobras de sua sombra, eu também em busca de seu corpo perdido (tal como é contado em alguns capítulos de *O romance de Perón*), e dos verões que passei acumulando documentos para uma biografia que pensava escrever e que deveria chamar-se, como era previsível, *La perdida*. Guiado por essa sede, falei com a mãe, o mordomo da residência presidencial, o cabeleireiro, seu diretor de cinema, a manicura, as costureiras, as atrizes de sua companhia de teatro, o músico bufo que lhe arranhou emprego em Buenos Aires. Falei com as figuras marginais e não com os ministros e os aduladores de sua corte, porque não eram como Ela: não podiam enxergar o fio nem as bordas por onde Evita sempre caminhara. Eles a narravam com frases bordadas demais. A mim, ao contrário, o que me seduzia eram suas margens, sua escuridão, o que Evita tinha de indizível (*SE*, p. 54-55).

Ainda que a abordagem do sujeito biográfico represente um desafio para o escritor, não deixa de configurar uma abdução. E, nesse sentido, pode-se dizer que Eva Perón, protagonista de *SE*, é, neste romance, abduzida em diversos níveis: primeiro, pelo autor, que se apropria dessa personagem real, a fim de estruturar sua “prática discursiva na qual e pela qual (...) pode manter e

violar o seu sujeito” (EPSTEIN: 1999, p. 1-19), por assim dizer. Tal violação é metaforizada no romance, a partir da morte de Evita, cujo corpo, por ordem de Perón, é embalsamado. Aqui se pontuam novos atos de abdução: pelo próprio marido; depois, pelo embalsamador. E assim se desencadeia uma disputa pela posse do cadáver. E a primeira a reivindicar o direito de propriedade, a fim de dar um sepultamento cristão à filha, é dona Juana. Mas a competição mesmo, em torno do corpo de Eva, se instaura entre o Coronel Moori Koenig e o Comando da Vingança, em meio a uma perambulação sinistra pelas ruas de Buenos Aires. Isso se deve ao fato de que, com a queda do general Perón, o cadáver de Evita passa a ser uma ameaça aos antiperonistas e coloca em jogo o destino da Argentina. Logo, quem tivesse essa mulher, teria o país em suas mãos. De modo que, o governo não poderia permitir que um corpo assim ficasse à deriva. (SE, p. 31).

É claro que a abdução da personagem real, conforme observa Anamaria Filizola, “é uma prerrogativa do literário e seus efeitos cabem a nós, leitores e críticos, interpretar” (FILIZOLA: 2002, p. 127).

Tal privilégio, em SE, é levado às últimas conseqüências, pois, como se sabe, na realidade, não houve cópias do corpo embalsamado, e o perambular do cadáver, por Buenos Aires, é igualmente ficção.

Essa apropriação irreverente e insólita da vida e da morte de Eva Perón, para seus fãs e peronistas, sem dúvida, representa uma afronta, uma heresia, inclusive no sentido literal. Mas, por outro lado, do ponto de vista crítico-literário, como para Fernando Aínsa, a *nova narrativa histórica*, ao despojar a personagem real “da imagem de ‘mármore e bronze’, com a qual aparece geralmente envolta”, humaniza-a (AÍNSA: 1991, p. 85).

Agora, se quisermos retroceder aos tempos grego-clássicos, conforme lembra Bakhtin, referido por Epstein (1999, p. 1-19), constataremos que o despojamento do indivíduo se dava em praça pública.

Nela “estava a suprema corte, toda a ciência, toda a arte”, nela “todo o povo participava do ato de desnudar e examinar toda a vida de um cidadão”. “[E]m tal indivíduo... “biografado”, Bakhtin argumenta, não há, nem poderia haver, nada de íntimo ou privado, secreto ou pessoal, nada que se relacionasse apenas ao próprio indivíduo... tudo ali, até mesmo os últimos detalhes, é completamente público”. É “[a]penas mais tarde, na era Helênica e Romana”, que “a *totalidade pública* clássica de um indivíduo” é rompida e substituída pelos sujeitos privados, genéricos de várias formas de escritura-de-vida como a narrativa biográfica.

Vale dizer, que o desnudamento ou, para usar o termo de Epstein, a abdução do sujeito que, por sua vez, transforma-se em objeto de escritura, dá-se, numa perspectiva bakhtiniana, através do riso. Este

tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade (BAKHTIN: 1988, p. 413).

Em *SE* isso se dá de várias maneiras, como em certo momento em que o narrador comenta o conto “O cadáver de la nación”, de Perlongher, dizendo que este

a entende melhor do que ninguém. Fala a mesma linguagem dos toldos, da humilhação e do abismo. Ele não se atreve a tocar sua vida e, por isso, toca sua morte: ele apalpa o cadáver, o cobre de jóias, o maquia, depila seu buço, desmancha seu coque. Ao contemplá-la de baixo, a endeusa. E como toda Deusa é livre, ele a desenfreada (*SE*, p. 174).

Pode-se perceber, no fragmento acima, o poder de abdução da linguagem. Em uma outra passagem ou, mais precisamente, no capítulo em que diz respeito à distribuição das cópias do cadáver de Evita, por parte de membros do Exército, a fim de confundirem qual era o corpo verdadeiro, tem-se inicialmente o comentário do narrador sobre a versão do dr. Ara, o embalsamador. A versão do médico está em seu relato intitulado *El caso Eva Perón*, e, segundo o narrador, embalsamar Evita, já era algo planejado por ele. Aqui há uma comparação da arte do embalsamador com a arte do biógrafo, no sentido em que ambos “tentam imobilizar uma vida ou um corpo na pose em que deverá ser lembrado pela eternidade” (*SE*, p. 136).

Há casos, porém, como o relato do dr. Ara, que dá conta dos dois intentos, ou seja, “o biógrafo é ao mesmo tempo o embalsamador, e a biografia é também uma autobiografia de sua arte funerária” (*SE*, p. 136). Isso se fundamenta nas palavras do próprio médico, isto é, mesmo que Evita não queira, ele é

seu Michelangelo, seu fazedor, o responsável por sua vida eterna. Agora, Ela é – por que calá-lo? – eu. Sinto-me tentado a gravar meu nome em seu coração: Pedro Ara. E a data em que começaram meus trabalhos: 27 de julho de 1952. Pensarei no assunto. Minha assinatura alteraria sua perfeição. Ou talvez não: talvez a aumentasse (*SE*, p. 136).



O fato de o dr. Ara tencionar “autenticar” o corpo embalsamado, sugere, além da vaidade, o seu desejo de, de alguma forma, também ficar para a posteridade.

Mais adiante, o narrador diz ficar desconcertado com o relato do dr. Ara, pois as páginas do diário do médico, as quais são dedicadas ao seqüestro do cadáver, embora ricas em detalhes, pouco têm a ver com o que o coronel Moori narrou a sua esposa e a Cifuentes – por intermédio de quem o narrador toma conhecimento dessa parte da história. Assim, emaranhado em inúmeras versões da história do seqüestro, chega à conclusão de que “Nada se parece com nada, nada nunca é só uma história e sim uma rede que cada pessoa tece, sem entender o desenho” (*SE*, p. 147). Quer dizer, mais uma vez o dilema ante a impossibilidade de apreensão da realidade no seu todo.

Em seguida, tem-se um suposto remorso, por parte do narrador, pela apropriação da personagem, sugerido pelo seguinte questionamento: “Alguém pode embalsamar uma vida? Já não basta o castigo de trazê-la ao sol e sob essa luz terrível começar a contá-la?” (*SE*, p. 147). Tal suposto sentimento de culpa, como se quisesse justificar o seu relato, como se quisesse sugerir que está sendo obrigado a escrever, não o exime do fato de ter se apoderado da vida e da morte de sua personagem, pois, trazê-la à tona, por meio da escritura, é ao mesmo tempo embalsamá-la ou abduzi-la, expô-la.

O confessado peso de consciência do narrador, entretanto, se revela, quando numa súbita mudança de estado de espírito, declara:

Já que agora se abre um intrincado delta de histórias, tentarei ser conciso. Em uma das margens está o relato dos corpos falsos (ou cópias do cadáver); na outra, o relato do corpo real. Felizmente, há um momento em que os caminhos se desenredam e resta apenas uma história, que ofusca ou anula todas as demais (*SE*, p. 147).

A tentativa do narrador em ser conciso e o fato de que em certo momento uma história sobrepõe às demais sugerem que a imparcialidade é ilusão e que, em certa altura do relato, terá de optar e expor o seu ponto de vista. Assim, o romance *SE*, enquanto metaficcional biográfico, suscita, além da abdução do sujeito biografado, a admissão das muitas versões sobre a vida e a morte da personagem e, conseqüentemente, a inviabilidade de abarcá-las. Acrescente-se a isso também o embalsamamento – em seu sentido estrito e por meio da linguagem – como ilusão de trapacear a morte e como desejo de garantia de eternidade. Interessante notar ainda a ambigüidade intrínseca à linguagem: ou seja, é por meio dela que o narrador – em *SE* –

embalsama ou abduz a sua personagem, e, ao fazê-lo – para retomar as palavras de Fernando Aínsa acerca dessa *nova narrativa* –, despoja-a “da imagem de ‘mármore e bronze’, com a qual aparece geralmente envolta”, e, assim, paradoxalmente, humaniza-a (AÍNSA: 1991, p. 85).

## CAPÍTULO II

### 2. SANTA EVITA

#### 2. 1. A estratégia narrativa

Desde então tenho remado com as palavras, levando Santa Evita em meu barco de uma praia a outra do cego mundo. Não sei em que ponto do relato estou. Acho que no meio. Continuo, há muito tempo, no meio. Agora tenho que escrever outra vez (SE, p. 335).

O romance *SE*, de Tomás Eloy Martínez, se constrói, como já foi dito, entrelaçando a biografia de Evita, a peregrinação da ficção insólita de seu corpo embalsamado e a própria elaboração do romance que vai sendo tecido. Para tal, conforme já pudemos assinalar, Martínez lançou mão, entre outros, dos discursos metaficcional historiográfico, jornalístico e biográfico. Em outras palavras, tem-se aqui um dos conceitos bakhtinianos, a saber, “a heteroglossia, ou seja, a multiplicidade de discursos, isto é, o uso consciente de diferentes níveis de linguagem” (MENTON: 1993, p. 45).

O efeito disso tudo para o significado da obra consiste em mostrar que mesmo com todos os recursos discursivos, nenhum discurso dará conta de apreender um personagem real na sua totalidade. E, por outro lado, sugere a capacidade da ficção que, por sua vez, vale-se de outros discursos para refletir sobre a realidade.

Do ponto de vista estrutural, o romance se organiza em capítulos cujos títulos são retirados dos dois livros de Evita, denominados *La razón de mi vida* e *Mi mensaje*, bem como de seus discursos, entrevistas e de outras frases atribuídas a ela, como “Voltarei e serei milhões”. Com tal recurso, conforme afirma Cristine Fickelscherer de Mattos, estudiosa das obras do autor, Martínez “não se propõe a reescrever tais textos, mas a escrevê-los, inscritos em novo universo ficcional” (MATTOS: 2004).

Para tal criou um narrador em primeira pessoa, o qual articula as diversas vozes que compõem o enredo. Este, por sua vez, segue uma ordem não-linear, vindo a corroborar uma das características apontadas por Menton (1993, p. 13), nesse tipo de romance, isto é, “A distorção consciente da história, mediante omissões, exageros e anacronismos”. Quanto aos protagonistas,

tem-se, além de Evita, o próprio narrador-personagem, denominado, estrategicamente, Tomás Eloy Martínez, e o coronel Carlos Eugenio Moori Koenig, o qual – após três anos da morte de Evita, cujo corpo embalsamado passa a ser uma ameaça aos antiperonistas – é incumbido pelo general Juan Domingo Perón, de dar fim ao cadáver da ex-primeira-dama. Então se inicia um perambular inusitado pelas ruas de Buenos Aires, desencadeando uma série de episódios igualmente incomuns e fantásticos, como o aparecimento de flores e velas que acompanham misteriosamente o cadáver, tal qual a ocasião em que o corpo de Evita é colocado atrás da tela do cine Rialto, em Palermo – de propriedade de um oficial da Inteligência da reserva (SE, p. 183) – e certa manhã é encontrado cercado de “flores de todo tipo, ervilha-de-cheiro, violetas, madressilvas (...) e “uma fileira de velas chatas (...)” (SE, p. 205). Voltarei à questão do corpo de Evita e aos sinais que se somam às suas aparições oportunamente.

Retomemos o problema do foco narrativo – um dos elementos mais intrigantes da obra de ficção – como ponto de partida de nossa análise. Para isso nos valeremos, inicialmente, do estudo de Maria Lúcia Dal Farra: *O narrador ensimesmado* (1978). De acordo com essa autora, a implicação a respeito do

ponto de vista tem idade tão antiga quanto à da própria literatura e tem percorrido com ela os caminhos de sua decisão. Entretanto, em fins do século XIX, sua existência e seus corolários assumiram a primeira linha na escala de preocupações de Henry James, Ford Madox Ford e Joseph Conrad, romancistas que se inquietavam por um estilo impessoal (DAL FARRA: 1978, p. 17).

Assim, as ressonâncias das inquietações de James e as resoluções a que ele chegou acerca do romance se fizeram notar nas obras de Lubbock, Friedman e Mendi, e consistem

em considerar como método mais eficaz para o romance, que assim se queria “objetivo”, o da utilização da terceira pessoa “dramatizada”. Somente deste modo não se correria o risco de, repentinamente, surpreender o autor sobre a cabeça das personagens – à Thackeray ou à Fielding – para fazer o seu dito ou sua apreciação, destruindo por completo a “ilusão de realidade” que, de maneira tão árdua, vinha sido conquistada (DAL FARRA: 1978, p. 17).

A partir daí, o romance ideal passou a ser aquele cultivado por James em que “o autor desaparecia da cena, conservando a emissão imperceptível na terceira pessoa, alicerce de equilíbrio da narração que passava de boca em boca (de olho em olho) pelas personagens,

tornando-se, assim, ‘dramatizada’”. Isso ocorreu em detrimento do romance de primeira pessoa que veio a ser considerado

como uma forma ainda “pessoal”, já que nele os artifícios para a preservação da “realidade” não poderiam ser mantidos. (...) Somente em 1958, quando Kaiser, retomando as considerações de Blankenburg e Otto Ludwig, se dispôs a considerar o problema da forma romanesca, uma resposta veio resolver as cogitações de Keller e um esclarecimento veio pôr fim à questão da “legitimidade” do romance de primeira pessoa para a teoria literária (DAL FARRA: 1978, p. 18-19).

Todo esse mal-entendido, conforme Dal Farra (1978, p. 19), originou-se “da convicção de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor – a do poeta objetivo que subscreve os originais”.

Em relação ao romance *SE*, também ocorreram equívocos de leitura, conforme demonstramos, em que o *Clarín*, maior jornal da Argentina, publicou uma página inteira – copiada do romance – sobre o perambular do cadáver de Evita, como se fosse verdade. Isto ocorreu igualmente com a imprensa brasileira e o fato foi abordado pelo autor Tomás Eloy Martínez na palestra “Ficção e história: apostas contra o futuro”, na qual, entre outras coisas, o escritor argentino discorreu sobre o processo de criação de seu romance. Embora, neste caso, falar de processo de criação tenha sido quase redundância, uma vez que *SE* é imensamente auto-reflexivo, pois “o que poderia parecer a narração das peripécias do cadáver da ex-primeira dama (*sic*) argentina ou a reconstituição minuciosa da trajetória de sua vida e da construção do mito, passa a ser a história da elaboração de um romance que contempla todas essas narrativas” (ESTEVES & MILTON: 2001, p.111).

Com a expressão, “todas essas narrativas”, os autores se referem aos fragmentos narrativos sob os quais o romance se estrutura. E de tais fragmentos emanam as diferentes vozes, conforme os exemplos a seguir:

“O cabelo dela era preto quando a conheci”, disse uma das atrizes que a acolheu. “Seus olhos melancólicos pareciam estar sempre se despedindo: não dava para ver a cor deles. Era meio dentuça e tinha o nariz tosco, pesadão” (...) (*SE*, p. 11).

– Essa história é assim mesmo – sussurrou a viúva, que tinha o péssimo hábito de engolir fragmentos de palavras. – Quando morávamos em Bonn o cadáver ficou mais de um mês dentro de uma ambulância comprada por meu marido (...) (*SE*, p. 51).

Essas e outras vozes são orquestradas por um narrador em primeira pessoa, que se denomina Tomás Eloy Martínez. E é a partir daí, a meu ver, que se iniciam os mal-entendidos por parte de certos leitores<sup>13</sup>, isto é, inferir que o narrador é o próprio Tomás Eloy Martínez – escritor.

Mas deixemos que ele mesmo se pronuncie a esse respeito:

Para dissipar alguns malentendidos (*sic*) que surgiram entre os leitores, inclusive entre leitores profissionais da imprensa brasileira, gostaria de enfatizar o fato de que *Santa Evita* é um romance. Se dá a impressão de ser uma reportagem é porque inverte deliberadamente a estratégia do chamado jornalismo dos anos 60 (...) [em que] se contava um fato real com a técnica do romance. Em *Santa Evita* o procedimento narrativo é exatamente o inverso: contam-se fatos fictícios como se fossem reais, empregando algumas técnicas do jornalismo (MARTÍNEZ: 1996, 10-11)<sup>14</sup>.

Ainda com o intuito de elucidar o fato de o seu livro ser um romance, Martínez busca respaldo na própria ficção. Isto é:

Onde o romance diz: “Eu vi”, “Eu estive”. “Eu revisei tais ou quais fichas”, as frases devem entender-se no mesmo sentido em que se entendem as primeiras pessoas, os “eu” de romances como de Dickens, Proust ou Kafka: esse eu é um eu da imaginação, que aparece como testemunha fictícia para dar credibilidade a acontecimentos que às vezes são inverossímeis (...) (MARTÍNEZ: 1996, 10-11).

O discurso jornalístico, com o seu compromisso com a verdade, ou é assinado pelo autor ou é assumido como da linha editorial do jornal que o publica. Quem narra é o autor da notícia. Esse não é o caso da literatura, que *finge* a verdade. Afirmar que o eu narrador é fictício, é lembrar o leitor do pacto de leitura que se estabelece toda a vez que o leitor vê escrito no frontispício da obra a indicação do gênero da narrativa, como romance, conto, ou novela.

Talvez um dos fatores que contribuíram para tais mal-entendidos é a apreciação da orelha da edição brasileira do livro, a qual alude a uma passagem que narra o episódio que impeliu a escrever o romance. Ei-la:

Numa noite de 1989, Tomás Eloy Martínez recebeu um telefonema inusitado. Três militares, envolvidos nos sucessivos seqüestros do cadáver de Evita Perón, tinham lido seu último livro, *La novela de Perón*. Agora, reunidos num café do centro de Buenos Aires, convocavam o autor para esclarecer toda a verdade e corrigir algumas imprecisões.

<sup>13</sup> Como já vimos, isso também ocorreu entre os leitores argentinos.

<sup>14</sup> As referências relativas à palestra “Ficção e história: apostas contra o futuro” serão designadas pelo nome do autor e pelo ano de publicação.

Como se percebe, neste trecho citado não há distinção entre narrador-personagem e autor. E assim, o leitor pode supor que escritor e personagem, neste caso, são o mesmo sujeito, e, enquanto leitor, como quer Martínez (1996, p. 10-11), “já é um cúmplice. Por que não fazê-lo passear, então, por todas as costuras do tecido?” E neste sentido poderia se dizer que a referida apreciação configura como parte integrante da estratégia narrativa. Acrescente-se a isso o fato de que o Martínez-autor e o Martínez-narrador vivenciaram o regime militar argentino. E isto, sem dúvida, acentua a ambigüidade da obra no que poderia ter de memorialismo ou autobiográfico.

Assim, antes de prosseguirmos com nossa análise, façamos uma distinção entre autor e narrador no discurso romanesco. Este é uma máscara criada pelo autor, uma criação ficcional que ascende “à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o *agente* imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista”. Já “O homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção. Seu rosto está encoberto pelos véus da mistificação romanesca e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que criou”. O lugar do autor, portanto, “é o dos bastidores e o seu espaço é o do romance, aquele onde, pouco a pouco, as diferentes fisionomias da sua invenção – a enorme família das suas metamorfoses – vão brotando e exalando vida” (DAL FARRA: 1978, p. 19).

Nesse sentido, segundo Dal Farra (1978, p. 19), as fronteiras entre o foco narrativo de primeira e de terceira pessoa se dissipam, pois mesmo o mais imperceptível narrador, como o de *Madame Bovary*, “será sempre uma máscara criada, adotada e mantida pelo autor”.

Se, no romance de Flaubert, tal máscara é quase imperceptível, na obra de Martínez, acontece, como já observamos, justamente o inverso, isto é, além de se tratar de um narrador-personagem e ostentar o mesmo nome do autor, os bastidores ou procedimentos criativos do romance são transportados para dentro do enredo. E aqui já não se trata mais das fronteiras entre pontos de vista, mas entre gêneros narrativos.

Para continuar na esteira das implicações entre autor-narrador, obra e leitor, tomemos aqui *Seis passeios pelos bosques da ficção*, em que Umberto Eco faz uma crítica a Edgar Allan Poe, por este ter escrito o ensaio “A filosofia da composição”, a fim de revelar o método com o qual concebeu o seu poema “O corvo”: “seu gesto foi um ato patético de terna arrogância e orgulho humilde; ele nunca devia ter escrito ‘A filosofia da composição’ e devia ter deixado para nós a tarefa de entender seu segredo” (ECO: 1994, p.53).

À guisa de tentar compreender o posicionamento de Eco, vejamos a afirmação de Italo Calvino, a saber, “que nenhum livro que fala sobre outro livro diz mais sobre o livro em questão” (CALVINO: 1993, p.12).

Embora Calvino, nesta acepção, não inclua o autor, este não fica imune a tal observação. A crítica de Eco, em relação a Poe, é relevante. Levando-se em conta também que a interpretação de um texto ou de uma obra tem a ver com o repertório do leitor, a interferência intencional do autor, ainda que a intenção seja bem intencionada, pode refletir negativamente para o leitor, sobretudo se este for ingênuo. Por outro lado, se se tratar de um leitor experiente, o confronto de interpretações pode ser construtivo.

Contudo, é difícil alguém deixar de ler ou assistir a uma entrevista ou conferência de seu autor favorito. Parece que nem todos estão dispostos a passear sozinhos pelos bosques da leitura. Principalmente se considerarmos as palavras de Jorge Luis Borges para quem o “bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam” (ECO: 1994, p. 12). E o desconhecido quase sempre espanta.

Cabe aqui uma distinção acerca das atitudes de Martínez e Poe. Quanto ao autor de *SE* – além da metaficcionalidade intrínseca a esta obra –, a informação que temos sobre o fato de expor o processo de criação de seu romance (na palestra “Ficção e história”, já mencionada) deve-se aos mal-entendidos que sua obra suscitou. Já o autor de “O corvo” escreveu acerca do processo criativo de seu poema por iniciativa própria, pois, como bem declara em “A filosofia da composição”, em tempo algum teve “menor dificuldade em lembrar os passos progressivos de qualquer de [suas] composições” (POE: 1944, p. 79). Embora tais posturas tenham razões distintas, ambas têm em perspectiva o leitor. Vale dizer, contudo, que o depoimento do autor pode ser fundamental para a promoção de seus livros, mas não se deve constituir fator determinante para a interpretação de suas obras – a não ser a que ele próprio quis dar.

Agora, a título de assinalar um paradoxo no posicionamento crítico de Umberto Eco, em relação a Edgar Allan Poe, tome-se o fato de que Eco, quando se manifestou a respeito do autor norte-americano, há muito já havia publicado o seu *Pós-escrito a O nome da rosa*, em que abordou, entre outros temas, o processo criativo de seu romance.

Não pretendemos aqui polemizar gratuitamente, mas postular que os escritores, com raras exceções, anseiam por serem lidos da maneira que gostariam, ou seja, paira no ar de suas declarações o desejo de controlar o sentido que pretenderam dar à sua obra. Percebe-se isso,



mesmo quando um escritor como Umberto Eco procura dissimular, afirmando que “O autor deveria morrer depois de escrever. Para não perturbar o caminho do texto” (ECO: 1985, p. 12).

Por outro lado, nos romances auto-reflexivos, como no caso de *SE*, o leitor é levado a “passar por todas as costuras do tecido” (MARTÍNEZ: 1996, p. 10-11), isto é, participa já do processo de feitura do texto:

Neste romance povoado de personagens reais, os únicos que não conheci foram Evita e o Coronel. Evita eu ainda pude ver de longe, em Tucumán, em uma manhã de feriado nacional; do Coronel Moori Koenig só encontrei algumas fotos e uns poucos rastros. Os jornais da época o citavam de passagem e, muitas vezes, de modo depreciativo. Levei meses para encontrar sua viúva, que mora num vetusto apartamento da rua Arenales e que só depois de muitos adiamentos concedeu a entrevista (*SE*, p. 49).

As fontes em que se baseia este romance são de confiança duvidosa, mas somente no sentido em que também o são a realidade e a linguagem: nelas se infiltram lapsos de memória e verdades impuras (*SE*, p. 123).

E em *SE* a tecitura resulta em uma narrativa cuja amplitude envolve mito, história e mídia.

Para Martínez (1996, 10-11), “Todo mito expressa, no final das contas, o desejo comum”. No caso de Evita, trata-se de mitificação, corroborando nas palavras de Joseph Campbell, ou seja, “Quando se torna modelo para a vida dos outros, a pessoa se move para uma esfera tal que se torna passível de ser mitologizada” (CAMPBELL: 1990, p. 16).

Sem dúvida, Evita é a projeção ilusória do ideal de um povo. E tal ideal é construído e potencializado pela mídia via discurso político populista do peronismo. É possível entender então tanto a crítica quanto o preconceito exercidos pela intelectualidade argentina com relação à figura de Evita. O romance de Martínez trabalha com isso de modo mais ou menos explícito.

Quanto à história, o autor diz que já não há quase fronteiras desta com a ficção: “as diferenças (...) se tornaram cada vez mais resvaladiças, menos claras. (...) Já não podemos dialogar com a história como verdade, mas como cultura, como tradição” (MARTÍNEZ: 1996, p. 10-11). Tal hesitante fronteira entre a história e a ficção nos remete à seguinte passagem do romance de Martínez:

*Santa Evita* ia ser um romance? Eu não sabia, nem queria saber. Tudo me escapava: as tramas, a rigidez dos pontos de vista, as leis do espaço e do tempo. As personagens ora conversavam com voz própria, ora com voz alheia, só para me explicar que o histórico nem sempre é histórico, que a verdade nunca é aquilo que parece. Levei meses para amansar o caos. Algumas personagens

resistiram. Entravam em cena durante umas poucas páginas e retiravam-se do livro para sempre: acontecia no texto o mesmo que na vida (*SE*, p. 56-57).

A metalinguagem, como no fragmento acima, conquanto possa representar um meio pelo qual o escritor diretamente partilha com o leitor as angústias e o dilema da criação e, ao mesmo tempo, o torna cúmplice, pode também ser uma forma de “ludibriá-lo” ou de tentar convencê-lo sobre um determinado ponto de vista. Afinal, segundo Tomás Eloy Martínez, “Todo romance e todo relato fictício são um ato de provocação, porque tratam de impor ao leitor uma representação da realidade que lhe é estranha” (MARTÍNEZ: 1996, p. 10-11).

Quanto ao *SE*, a resposta para tal “ato de provocação” é o duplo sentimento que a obra deflagra, sobretudo na crítica hispano-americana, cujas análises mesclam elogios à obra e aversão ao peronismo. Além disso, uma outra atitude igualmente provocativa e ousada – já referida neste trabalho – repousa na escolha do foco narrativo, acrescentado o fato de o autor emprestar o próprio nome ao seu narrador, levando o jogo entre verdade e verossimilhança às últimas conseqüências.

Saliente-se que a metaficção historiográfica constitui forma privilegiada de o autor, por meio do narrador, saciar a necessidade de demonstrar seu processo criativo. E, nesse sentido, *SE* está salpicado de intervenções do narrador, o qual compartilha com o leitor, passo a passo, a construção do romance; explicitando, assim, os recursos dos quais lançou mão: como o da intertextualidade e o da interdiscursividade.

O intertexto, conforme o definiu Roland Barthes, citado por Linda Hutcheon, é “a impossibilidade de viver fora do texto infinito” (BARTHES Apud HUTCHEON: 1991, p. 167). Umberto Eco, ao escrever o seu romance *O nome da rosa*, também constatou tal impossibilidade: descobriu “aquilo que os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (ECO: 1985, p. 20).

Em muitos casos, contudo, para Linda Hutcheon (1991, p. 169-170) “talvez *interdiscursividade* seja um termo mais preciso para as formas coletivas de discurso das quais o pós-moderno se alimenta parodicamente: a literatura, as artes visuais, a história, a biografia, a teoria, a filosofia, a psicanálise, a sociologia – a lista poderia continuar”.

No caso de *SE*, por ter de tratar de uma personagem histórica mitificada, Martínez precisa lançar mão de vários gêneros discursivos para justamente desconstruir o mito de modo a

expor os elementos de que é feito. Nesse sentido, veja-se o capítulo “ Uma mulher alcança sua eternidade” (SE, p. 159).

Sua ascensão meteórica, do anonimato ao trono de Benfeitora dos Humildes e Chefe Espiritual da Nação, se dá em menos de quatro anos. De papéis secundários no rádio, a partir de setembro de 1943, em que maltrata o idioma, para a capa da revista *Time*, em julho de 1947, cuja matéria versa sobre sua “peregrinação pela Europa que os correspondentes batizaram de ‘a travessia do arco-íris’. Não ocupava nenhum cargo oficial, mas onde quer que fosse era recebida por chefes de Estado, pelo papa, por multidões. (...) Aqueles que não tinham reparado nela como atriz agora a odiavam como ícone do peronismo analfabeto bárbaro e demagogo” (SE, p. 159-160).

Tal ascensão repentina deve-se a manobras políticas da mídia peronista que se vale das revistas, da fotografia, do poder do rádio naquela altura. Daí a imagem de Evita – com todos os epítetos enumerados pelo narrador – ganhar a adesão do povo, caracterizando o populismo, na Argentina, e despertando a atenção de personalidades políticas, religiosas e da imprensa internacional. Mas tal repercussão não convence nem agrada os intelectuais e as classes mais altas. Os intelectuais, ou os mais esclarecidos, percebem o quanto há de manipulação ideológica nas atitudes de Evita, além de não se identificarem com a imagem do país que é divulgada. E entre os elementos que seduzem o povo – arrancando aplausos – está o discurso inflamado e a filantropia feita com roupa de festa, com o glamour do cinema. É a imagem da moça pobre que chegou aos píncaros da glória social e política. “Caminhava sempre um passo atrás do marido, mas ele é que parecia sua sombra, o reverso da medalha” (SE, p. 160).

À semelhança de outros grandes mitos argentinos do século XX, como Gardel e Che Guevara, morreu jovem. Com a diferença de que a sua “agonia foi acompanhada de perto pelas multidões. Sua morte foi uma tragédia coletiva” (SE, p. 160).

## 2. 2. A metáfora do corpo

Juntemos alguns elementos até aqui abordados para avançarmos numa interpretação: a imagem construída, aceita e venerada por um lado, desprezada por outro, e a morte prematura. A decisão de Perón de embalsamar o corpo evidencia o desejo de perpetuar o seu fascínio sobre a massa.

Martínez se vale desse fato histórico como ponto de partida para a sua narrativa. O corpo insepulto, tratado com requintes pelo doutor Ara, é chorado, lamentado, desejado, usado, desprezado de tal modo que um só corpo parece insuficiente para tão variados sentimentos a representar variados posicionamentos quanto a Evita e ao peronismo. Compreende-se então a sua multiplicação em quatro (a original mais três cópias) e as suas aparições surpreendentes, anunciadas com flores e aromas.

Fernanda Aparecida Ribeiro, em sua dissertação *Os sentidos do corpo em Santa Evita, de Tomás Eloy Martínez*, discorre sobre o fantástico e afirma que a literatura hispano-americana, à qual pertence o *SE*, tem buscado, no fantástico, desde meados do século XX, “uma forma de interpretação da realidade e da história através da ficção e consolidou o termo ‘realismo maravilhoso’ para designar tal gênero” (RIBEIRO: 2004, p. 54). O termo “realismo maravilhoso”, como é sabido, foi cunhado pelo escritor cubano Alejo Carpentier, em 1948, em um ensaio que, no ano seguinte, serviria como prólogo de seu romance *El reino de este mundo*. Em 1984, Carpentier publica um outro ensaio no qual afirma que na América Hispânica “o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano” (CARPENTIER apud RIBEIRO: 2004, p. 45). Logo, na sua concepção, é na própria realidade que os escritores deveriam buscar a matéria-prima para tecer suas narrativas maravilhosas.

E, como bem observa Ribeiro, Martínez utiliza-se de muitos fatos inusitados para compor a sua obra, como o freqüente aparecimento de flores e velas que perseguem o cadáver insepulto. Aliás, uma vez mumificado pelo doutor Ara, o corpo de Evita se presta a simbolizações de variados sentidos. Num primeiro momento, sua peregrinação insólita evoca cenas de romance policial; mas, como tais cenas são acompanhadas de ingredientes sobrenaturais, logo o leitor se vê envolto noutro tipo de mistério. Além disso, o corpo embalsamado que se multiplica e que aparece e desaparece se converte numa fabulosa metáfora do poder. Grosso modo, suas aparições e desaparecimentos simbolizam a oscilação do poder político. A facção que tivesse o cadáver de Evita, estaria com o país em suas mãos, pois seu

corpo também constitui objeto de desejo de outras naturezas, isto é, “Deixou de ser corpo, de ser pessoa, para ser somente o objeto escuro (ou luminoso) de um desejo que estava em todos, mas que não era em todos o mesmo desejo” (MARTÍNEZ: 1996, p. 10-11).

Fernanda Ribeiro faz, a partir das palavras de José Carlos Rodrigues, uma analogia da morte de Evita com a morte de um rei:

A morte do rei, do governante, ou de qualquer alto mandatário, é normalmente seguida de intenso assombro, pois nele se resume toda a personalidade social. A morte do rei anuncia a iminência do caos. A decadência de sua majestade se apresenta aos homens como catastrófica, deixando-os perplexos (RODRIGUES apud RIBEIRO; 2004, p. 83).

Embora Evita não tenha ocupado nenhum cargo oficial, sua morte representou, de fato, um imenso prejuízo ao peronismo, e seu corpo embalsamado, uma ameaça aos que sucederam Perón.

Para Beatriz Sarlo, o corpo de Evita simboliza o corpo do rei do peronismo que possibilitaria

a garantia do regime, sua representação e sua força. Seu corpo material é indissolúvel de seu corpo político. Sobre a forma bela desse corpo descansa uma dimensão cultural do regime peronista e seu princípio geminado de identificação: Perón e Evita (SARLO apud RIBEIRO: 2004, p. 84).

Assim, Ribeiro (2004, 84-85), estabelece uma analogia pelo contraste, isto é, enquanto na monarquia era o corpo político quem moldava o corpo natural, no regime peronista era o corpo físico de Evita quem edificava o corpo político.

“Ela foi o Robin Hood dos anos 40” (SE, p. 161), diz o narrador. Ironicamente, é claro, pois como se sabe, Robin Hood roubava dos ricos para distribuir aos pobres. Evita bem que ajudava aos necessitados, mas o que desejava mesmo com a “Fundação de Ajuda Social María Eva Duarte de Perón” era “que a filantropia inteira levasse seu nome” (SE, p. 164).

“Perón a amava loucamente (...) mas é óbvio que Evita o amava muito mais” (SE, p. 164). Com estas palavras, o narrador introduz o relato sobre o primeiro encontro dos dois amantes, o qual dá início a uma história impregnada de poder e romantismo. Mas que vai sendo desconstruída no decorrer da narrativa – por meio do riso, do jogo entre verdade e verossimilhança, entre autor e narrador e por meio da paródia (hiperbolizada, às vezes) como no referido encontro que, para Evita, conforme o narrador, suscitou a epifania vivenciada por Saulo

a caminho de Damasco. Perón, por seu turno, não dava demasiada importância a semelhante momento. Afinal, Evita fora feita por ele (SE, p. 164). Quando ela o “procurou, era uma menina pouco instruída, ainda que esforçada e de nobres sentimentos. Com ela [se] esmerou na arte da condução. Eva deve ser vista como um produto [dele]” (SE, p. 164).

Estas, segundo o narrador, são as palavras do próprio Perón. Mais adiante, tem-se uma outra versão acerca do encontro, extraída de *La razón de mi vida*, em que Evita declara:

Sentei-me a seu lado. (...) Talvez isso tenha chamado sua atenção e, assim que ele pôde ouvir-me, atinei dizer-lhe com minha melhor palavra: “Se, como o senhor diz, a causa do povo é sua própria causa, por mais longe que eu tenha de ir no sacrifício, não deixarei de estar a seu lado até desfalecer”. Ele aceitou minha oferta. Aquele foi meu dia maravilhoso (SE, 167).

Pode-se dizer que o fator primordial na edificação do mito de Evita foi seu casamento com Perón. Quer dizer – a aproximação ao poder. Reporte-se aqui a uma outra declaração de Evita, em que o narrador coloca em sua boca as seguintes palavras: “Perón tirou de dentro de mim o que eu tenho de melhor, e se hoje eu sou Evita é por causa disso” (SE, p. 37). Outros elementos vieram em consequência de seu carisma associado à carência do povo – por vezes traduzida em fetichismo. Pois, “Para muita gente, tocar Evita era tocar o céu” (SE, 168). Ainda, segundo o romance, “há por volta de cem – no mínimo cem – objetos usados, beijados ou tocados pela Dama da Esperança, que serviram a seu culto” (SE, p. 168).

Acrescente-se a isso “O que poderíamos chamar de ‘relatos de dons’” (SE, p. 169), cuja expressão nos remete às inúmeras boas ações da primeira-dama argentina. Ela “foi a emissária da felicidade, a porta dos milagres” (SE, p. 169). E a gratidão por isso é a infinita herança peronista:

Quando chega o momento de votar, os netos pensam em Evita. Mesmo que alguns digam que os sucessores de Perón saquearam a Argentina, e que o próprio Perón os traiu antes de morrer, ainda assim entregarão seus votos no altar dos sacrifícios. Porque meu avô pediu, antes de morrer. Porque o enxoval da minha mãe foi presente de Evita (SE, p. 169).

Ainda quanto à construção do mito, há a religiosidade popular que santifica a figura política: como a questão da pobreza, do trabalho, enfim, as questões sociais, que um governo tem de resolver, fossem uma questão religiosa de fé. Eis a fidelidade ao peronismo, passados já muitos anos, conforme ilustra o fragmento acima.

E por fim, “O monumento inacabado” (SE, p. 169). Esta idéia de Evita ocorreu-lhe em julho de 1951 e consistiria num “monumento ao Descamisado”. Deveria ter a grandiosidade de

uma torre Eiffel e servir para que os peronistas se entusiasmassem e liberassem suas emoções eternamente. Aprovada a maquete da obra, que compreenderia, entre outras coisas, a figura de um musculoso trabalhador de sessenta metros, ostentada sobre um pedestal de setenta e sete, Evita empolga-se tanto com a maquete que manda “substituir a figura do trabalhador musculoso por uma dela própria” (*SE*, 170), a fim de se sentir sempre perto de seu povo e continuar “sendo a ponte de amor entre os descamisados e Perón” (*SE*, p. 170). Mas a euforia do monumento começa a se dissipar com a morte de Evita e, se apaga de vez, com a queda de Perón. Porém a Chefe Espiritual continua por ali a atender às indagações dos descamisados acerca do futuro. “Ela responde com elipses, variações em negro, escurecimentos da luz, anunciando que os próximos tempos serão sombrios. Como sempre foram sombrios, a credulidade dos devotos está garantida. Evita é infalível” (*SE*, p. 171). E tal infabilidade é metaforizada no romance, a começar pelas façanhas do corpo à deriva.

Inicialmente, o corpo insepulto representa o desejo de permanência da imagem de Evita como bandeira do peronismo construída pelo e para o poder. Já para o doutor Ara, o corpo simboliza a eternidade de Evita, tanto que ele se vê tentado a imprimir seu próprio nome no coração dela, para assim também garantir a posteridade. O coronel Moori Koenig, por sua vez, nutre pela falecida um misto de amor e ódio. “Sentia sede de olhá-la, sede de tocá-la” (*SE*, p. 239). Sede de vingar-se dela. Por tal paixão obsessiva, seguida das ameaças do Comando da Vingança – uma comunidade secreta que chama para si a responsabilidade de proteger o cadáver –, o coronel é atormentado até o final de sua vida.

Quer dizer, ninguém fica indiferente ou imune às peripécias e à maldição do cadáver ambulante. O capitão Galarza, um dos encarregados de transportar o corpo e que também nutre certa paixão pela falecida, sofre um acidente e leva trinta e três pontos no rosto – a idade com que Evita morreu. Estava configurada mais uma vez a maldição daquela mulher. Até então, dos que haviam participado do seqüestro da múmia, só Fesquet ainda não havia sido tocado por tal maldição. Mas, mais tarde, é constatado o seu desaparecimento. Vale lembrar que, mesmo depois de muitos contratempos e acidentes, o cadáver permanece intacto. Como mais uma metáfora do poder do mito.

### 2. 3. Outras estratégias

Como já foi dito, *SE* é composto de uma gama de discursos diferentes, como o histórico, biográfico, jornalístico, memorialista, mas afirma-se como romance. E como tal, não deixa de mencionar outras ficções em que Evita aparece referida.

As outras figurações literárias de Evita realizadas por alguns autores argentinos citados e comentados pelo narrador, são reveladoras de uma visão também crítica, desejosa de exorcizar o seu fantasma (*SE*, p. 172) – e premonitória, uma vez que começam antes de ela adoecer.

Em *O exame final*, de Julio Cortázar, escrito em meados de 1950 e publicado pela primeira vez em 1986, na Argentina, e, em 1996, no Brasil, tem-se por um lado dois casais de estudantes que freqüentam uma Casa de Leituras e que sugerem a jovem intelectualidade argentina. Por outro, encontram-se pessoas que investem para um santuário na Plaza de Mayo a fim de adorar um osso. Estas representam a classe menos favorecida e ludibriada da sociedade, enfim, a adesão popular, que, por sua vez, provoca o preconceito dos intelectuais e das classes mais abastadas. A espécie de névoa que cai sobre Buenos Aires simbolizaria um mau presságio para a Argentina, a exemplo do exílio do próprio Cortázar e os acontecimentos que marcaram os anos de 1952 e 1953, como a morte de Evita.

Para o narrador de *SE*, Cortázar, em seu romance, concebe Evita como “o retorno da horda, o instinto antropófago da espécie, é a besta iletrada que irrompe, cega, na cristaleira da beleza” (*SE*, p. 171). Desnecessário dizer que a “cristaleira da beleza” remete para uma auto-imagem positiva que os argentinos têm de si próprios.

Jorge Luis Borges, por sua vez, em “O simulacro”, publicado na Argentina, em 1960, e, no Brasil, em 1984, como o próprio título sugere, narra a simulação de um velório improvisado por um “general” – que, acredita-se, fosse Perón. Tal farsa, segundo o conto, se repete inúmeras vezes, com diferentes atores em diferentes lugares. E configura, para o narrador, “a barbárie do luto e a falsificação da dor (...), é uma boneca morta em uma caixa de papelão, venerada em todos os subúrbios” (*SE*, p. 172).

Percebe-se, neste conto, num primeiro momento, a ironia de Borges, ao sugerir que o enlutado recebia uma contribuição de dois pesos de cada pessoa que vinha prestar sua homenagem (paga-se um preço pela fantasia...). Outro ponto irônico se deve ao fato de que, tal qual em *Hamlet*, o drama dentro do drama, “O enlutado não era Perón e a boneca loira não era a



mulher Eva Duarte, mas tampouco Perón era Perón nem Eva era Eva (...)” (BORGES: 1984, p. 19).

Ironia à parte, Beatriz Sarlo afirma que a boneca configura um ícone de Evita, análogo ao Menino Jesus no presépio. E que por mais rude que seja uma imitação, não se torna uma zombaria ou uma paródia de Cristo, mas leva “o contemplador a adorar a Deus” (SARLO apud RIBEIRO: 2004, p. 98). Agora, paradoxalmente, independente da roupagem com a qual uma personagem é trazida à cena da literatura ou das outras artes, tem sua existência – para cá ou para lá da morte – reafirmada, isto é, ainda que uma personagem seja evocada por suas imperfeições ou contradições, ainda assim sua existência está sendo consolidada. Em *SE*, Tomás Eloy Martínez aborda as inúmeras facetas de Evita, mas não há o desejo de banir o mito, pois ao evocá-lo dá-lhe vida de outro modo.

“Evita vive”, de Néstor Perlongher, datado pelo autor em 1975, e publicado em inglês em 1983; depois, em 1989 na Suécia e Argentina (causando polêmica pública), e, no Brasil, em 2001, é constituído por três histórias. Três aparições de Evita. Nas três ela é uma prostituta e mantém seu jeito autoritário de ser. A ousadia perpassa o texto. E o fato de ela vir do céu, supõe-se seu reconhecimento como santa. E, por voltar na condição de prostituta, realça o cunho erótico e herético das narrativas. Daí “Evita vive” poder “ser considerado um verdadeiro conto maldito na história da literatura argentina” (In PERLONGHER: 2001, p. 23), amalhando, assim, um processo para seu autor. Os que abriram tal processo, conforme o narrador de *SE*, “(...) não entenderam que sua intenção era a inversa: vestir Evita com uma escritura sagrada”. E acrescenta:

Sugiro que leiam o relato da ressurreição no Evangelho segundo João: a intenção paródica de *Evita vive* salta aos olhos. No conto, de início ninguém a reconhece, ninguém quer acreditar que Ela é Ela. O mesmo acontece com Jesus em João, XX, 14, quando Ele aparece pela primeira vez aos olhos de Maria Madalena (*SE*, p. 174).

Tal interpretação é possível, mas dados os contextos, isto é, um sagrado, e outro, sacrílego, reforça o tom irreverente de *SE*, no sentido de desconstruir a imagem de santa de sua protagonista. Por outro lado, se em “O simulacro, de Borges, Evita é a imagem de Deus mulher, a Deus de todas as mulheres, a Homem de todos os deuses” (*SE*, 172), constituindo uma homenagem involuntária a Evita – pois o propósito do autor era o de evidenciar “a barbárie do luto” (*SE*, p. 172) – em “Evita vive”, ainda que a intenção seja, conforme o narrador de *SE*, a de

exaltar Eva Perón, o efeito é o inverso. Em comum, nos dois textos (o de Borges e o de Perlongher), a figuração paródica e iconoclástica do Evangelho.

Além da ambigüidade, tais textos oferecem outras possibilidades de interpretação: isto é, quanto ao de Perlongher, para os devotos de Evita, pode representar uma blasfêmia; para os católicos e defensores da “moral e os bons costumes”, um texto maldito; para a elite e os intelectuais antiperonistas, uma catarse; para Perlongher, talvez a tentativa de “vestir Evita com uma escritura sagrada” (SE, p. 174), embora o que salte aos olhos seja a mais profunda impertinência.

Já o conto de Borges, para Viviana Paula Plotnik, o fato de Evita ser transformada “em uma boneca é uma forma de despolitizá-la, neutralizá-la e infantilizá-la e também uma maneira de ressaltá-la como fetiche ou como sinônimo do sinistro” (PLOTNIK apud RIBEIRO: 2004, p. 100).

No romance de Martínez, Evita também é convertida em uma boneca, isto é, seu corpo mumificado é infantilizado, pois se torna, para a garotinha Yolanda, a sua boneca Pupê. Quanto ao sinistro, evidencia-se no perambular do cadáver de Evita. Pode-se dizer igualmente que a neutralização e despolitização revelam-se na sua multiplicação e seu sumiço, já que sua ausência representava uma ameaça aos sucessores de Perón, tanto quanto a conservação do cadáver uma tentativa de perpetuar o peronismo.

Como se percebe, a soma de todos esses elementos é a Argentina: o povo e suas crenças, os intelectuais e suas críticas. Em comum a mesma atitude apaixonada. E é para dar conta disso tudo que o narrador faz uso da pluralidade discursiva. Porque a verdade de uma pessoa como Evita não está só nas versões populares, nem familiares, nem peronistas, nem críticas. Está em todas e não está em nenhuma de forma completa.

Em suma, “Cada um lê o mito do corpo como quer, lê o corpo de Evita com as declinações de seu olhar. (...) Na Argentina, ela ainda é a Cinderela das telenovelas (...). Fora do país, é o poder, a morta jovem, a hiena compassiva declamando nos balcões do além: ‘Não chores por mim, Argentina’” (SE, p. 176). Ou, conforme Tim Rice e Andrew Lloyd Webber, que simplificaram e resumiram o mito: “A Evita que, em 1947, a revista *Time* declarou indecifrável agora se transforma em um artigo *contabile* de *Seleções Reader’s Digest* (SE, p. 176).<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Embora não caiba nos objetivos mais restritos deste trabalho, a análise do musical, é pertinente apontar que o filme de Tim Rice trouxe a presença de Evita a milhares de espectadores espalhados em salas de cinema do mundo todo, tornando a personagem conhecida das gerações que nasceram bastante tempo depois dos acontecimentos que

Para Tim Rice, Evita consiste nessa imagem prosaica. Mas, para o narrador, a ubiquidade dessa personagem é como um fantasma:

E assim vou avançando, dia após dia, pelo frágil fio entre o mítico e o verdadeiro, deslizando entre as luzes do que não foi e as sombras do que poderia ter sido. Vou perdendo-me nesses meandros e Ela sempre me encontra. Ela não cessa de existir; de existir-me: faz de sua existência um exagero (*SE*, p. 177).

Reporto-me aqui a outro momento do livro em que o narrador afirma que “Os relatos são como insetos que a gente tem que matar o quanto antes, e para [ele] as histórias de Evita não passavam de zumbidos na escuridão” (*SE*, p. 73).

As histórias aludidas dizem respeito às memórias de Julio Alcaraz, cabeleireiro de Evita, as quais o narrador não havia publicado por indolência ou porque sua imaginação estava longe dessa mulher. Ou seja, escrever, antes de mais nada, tem a ver com o desejo (*SE*, 73).

Um outro aspecto evidencia os limites e a complexidade da escritura, ao mesmo tempo em que revela a impotência do escritor face à realidade. Percebe-se isso quando o narrador, após transcrever os monólogos de Alcaraz, ter a impressão de que, ao passar a voz do cabeleireiro pelo filtro da sua própria voz,

se perderiam para sempre aquele seu tom pachorrento e a sintaxe espasmódica de suas frases. Essa, pensava eu, é a desgraça da linguagem escrita. Pode ressuscitar os sentimentos, o tempo passado, os acasos que enlaçam um fato a outro, mas não pode ressuscitar a realidade. Eu ainda não sabia – e ainda faltava muito para que eu sentisse – que a realidade não ressuscita: nasce de outro modo, transfigura-se, reinventa-se a si mesma nos romances (*SE*, p. 73).

Daí me ocorre, por um lado, que o manancial de recursos, dos quais dispõe o escritor pós-moderno, e concomitante liberdade para tecer sua rede ficcional, pode configurar tão-somente um malabarismo estético, redundando-se em catarse e exorcismo. Mas, por outro, levando-se em conta o *SE*, nota-se que o autor lançou mão de todas as informações de que pôde amearhar e de toda sua capacidade inventiva e estética e transfigurou o mito de Eva Perón. Apresentou as inúmeras versões de como tal mito se construiu e deu vazão à catarse pessoal e, talvez, coletiva, pelo menos entre os antiperonistas, e intentou, por assim dizer, exorcizar um dos fantasmas da conturbada história política da Argentina.

---

envolvem sua figura. Assim, o sentido de reescritura da história de Evita por um ficcionista argentino radicado fora do seu país é bastante significativo.

## 2.4. O redimensionamento do mito

Falamos, em item antecedente, que o narrador articula as diversas vozes que compõem a intriga. E tais vozes mostram-se, por vezes, contraditórias e duvidosas. E “(...) só um historiador convencional toma ao pé da letra as declarações das fontes” (*SE*, p. 25).

As contradições se seguem também em torno dos sentimentos que a protagonista suscita: ou seja, por um lado é a

Defensora dos Humildes, Dama da Esperança, Colar da Ordem do Libertador General San Martín, Chefe Espiritual e Vice-presidente Honorária da Nação, Mártir do trabalho, Padroeira da província de La Pampa, das cidades de La Plata, Quilmes, San Rafael e Madre de Dios (*SE*, p. 19).

e, por outro, especialmente para o coronel Moori Koenig, Evita é uma “ – Égua de merda”, que “Não se deixa domar” (*SE*, p. 239). Nem depois de morta, diga-se, pois o Coronel é o guardião do cadáver da primeira-dama argentina. E fala com ela como se estivesse viva. Nutre por essa mulher um misto de amor e ódio:

– Você vai ficar, Evita – perguntou. – Vai me obedecer? (...)  
 – Porque você não me ama – disse. – O que foi que eu fiz? Passo minha vida cuidando de você. Ela não respondeu. Parecia radiante, triunfal. O Coronel deixou escapar uma lágrima ao mesmo tempo em que sentia um golpe de uma rajada de ódio.  
 – Você vai aprender, sua égua – disse -, mesmo que seja à força (*SE*, p. 239).

Tal duplicidade de sentimento se dá igualmente entre os leitores da obra. Percebe-se isto, por exemplo, na observação de José Miguel Oviedo (1996) para quem, neste caso, “(...) escrevê-la é uma espécie de exorcismo contra um mal que ainda persiste no mais profundo da alma argentina”.

Estas palavras do ensaísta peruano explicam em parte a ressonância que *SE* encontrou sobretudo na crítica hispano-americana, cujas análises mesclam elogios à obra e aversão ao peronismo. Como se constata ainda no ensaio de Oviedo, a saber, Juan Domingo Perón “é, sem dúvida, um signo trágico” do estranho destino político da Argentina.

O caso de Eva Perón, sua esposa, é ainda mais desconcertante: Tem sido convertida em um grande mito nacional, em objeto de culto, no centro de um santoral político que a mantém viva quase meio século depois de morta. A literatura argentina não tem podido resistir à fascinação

deste mito (...). O último intento é a novela de Tomás Eloy Martínez intitulada apropriadamente *Santa Evita*, e pode ser considerada a mais atrevida anatomia e interpretação crítica do mito (OVIEDO: 1996).

Se escrever, como quer Oviedo (1996), referindo-se ao narrador do romance de Martínez, “é uma espécie de exorcismo”, lê-lo, para a crítica hispano-americana antiperonista, é uma forma de catarse. Pois, conforme Walter Benjamin, citado por Carlos Fuentes: “quando um ser histórico é redimido, pode-se citar todo seu passado, tanto os apoteóticos como os secretos” (FUENTES: 1996).

Não sei se Evita tem sido redimida. Agora, o relevante em *SE* não é o juízo que o autor faz da personagem (RODRÍGUEZ: 1996), mas a maestria da abordagem cuja luz ilumina as entranhas da história e leva o autor e também o leitor a radiografar e redimensionar o mito de Eva Perón.

E como isto se dá? Num primeiro momento, o que eu chamaria de radiografar, consiste em o narrador-detetive expor ao leitor as fontes e os resultados de sua investigação e o procedimento criativo com o qual manipula os dados. E como “As fontes em que se baseia este romance são de confiança duvidosa, mas somente no sentido em que também o são a realidade e linguagem” (*SE*, p. 123), leva o leitor a uma interpretação crítica da história e, concomitantemente, a um redimensionamento do mito.

Reporto-me aqui, mais uma vez, às características apontadas por Fernando Aínsa, ou seja, entre outras coisas,

A nova novela histórica se caracteriza por efetuar uma releitura da história. (...) A multiplicidade de perspectivas possíveis assegura a impossibilidade de lograr o acesso a uma só verdade do fato histórico. A ficção confronta diferentes interpretações, que podem ser contraditórias (AÍNSA: 1991, p. 83).

Para Aínsa, essa nova modalidade de romance histórico supõe

(...) uma maior preocupação com a linguagem. A linguagem tem se tornado a ferramenta fundamental do novo romance histórico e o acompanha a preocupada e dessacralizadora releitura do passado a que se propõe (AÍNSA: 1991, p. 85).

E é igualmente no terreno da linguagem que, em *SE*, o autor, por meio do narrador, trava sua luta:

Desde então tenho remado com as palavras, levando Santa Evita em meu barco de uma praia a outra do cego mundo. Não sei em que ponto do relato estou. Acho que no meio. Continuo, há muito tempo, no meio. Agora tenho que escrever outra vez (SE, p. 335).

Percebe-se, nesta passagem, que o tom, aparentemente solene da linguagem, é fina ironia; a metaficção é explícita: a sensação do narrador de não saber em que ponto do relato está, sugere, por um lado, a ruptura com a linearidade do romance histórico tradicional, e, por outro, o impasse da tendência pós-moderna, conforme suscita o questionamento de Linda Hutcheon (1991: p. 279): “uma poética ou uma problemática?”.

No parágrafo anterior ao citado, o narrador reproduz as palavras com as quais iniciou sua viagem romanesca ou “turismo temporal”, sugerindo um retorno, pois conforme atesta a epígrafe do capítulo 16 (“Tenho que escrever outra vez”), o “guia” é exigente: “A história pode nos levar a qualquer lugar, sob a condição de que saíamos dela” (Claude Lévi Strauss, *O pensamento selvagem*. Apud SE, p. 330).

Interessante observar que neste último capítulo o narrador se identifica, como se de fato tivesse saído da história para, efetivamente, contar o motivo que o levou a escrever a obra. Embora já tenha feito alusões, a este respeito, em outras passagens do romance, como a que se segue:

Foi um fracasso ainda mais fundo o que deu origem a este livro. Em meados de 1989 eu jazia em uma cama penitencial de Buenos Aires, purgando a calamidade de um romance natimorto, quando o telefone tocou e alguém me falou de Evita. Nunca tinha ouvido aquela voz antes e não desejava continuar a ouvi-la. Sem a letargia da depressão, talvez eu tivesse desligado. Mas a voz, insistente, tirou-me da cama e empurrou-me a uma aventura sem a qual *Santa Evita* não existiria (SE, p. 56).

A voz aludida no fragmento acima é de um coronel do Serviço de Inteligência argentino, o qual se encontrava em companhia de outros militares num certo café do centro de Buenos Aires, e estavam dispostos a relatar toda a verdade acerca da peregrinação do cadáver de Evita – pois eles é que haviam tomado conta dele.

– O que aconteceu? – perguntei.

– Nada – disse uma voz cortante, imperativa. – Não é o senhor que queria saber de certas coisas? Agora finalmente estamos todos juntos e podemos falar.

– Eu não quero falar com ninguém – respondi. – O senhor se enganou de telefone. Quase desliguei. A voz deteve-me.

– Tomás Eloy?

Poucas pessoas me chamam assim: só amigos chegados, do exílio; às vezes, também meus filhos.

– Sou eu mesmo – disse. – Mas não estou procurando ninguém (*SE*, p. 330).

Enfim, após muita relutância, o “convite” é aceito. Porém só depois de três anos de espera e ruminância, e de acumular “rios de fichas e relatos que poderiam encher todos os espaços inexplicados daquilo que, mais tarde, viria a ser o [seu] romance” é que houve um momento em que disse a si mesmo: “Se eu não a escrever vou ficar asfixiado. Se não tentar conhecê-la pela escritura, nunca vou conhecer a mim mesmo” (*SE*, p. 335).

E assim o narrador decide escrever, não o que seria um relato esclarecedor de imprecisões, como consta na orelha do livro, mas o livro que nos é dado ler. Não pretende repetir a história que os militares lhe contaram: ele não é um deles. E como bem diz, referindo-se aos relatos de Julio Alcaraz, uma de suas fontes mais pródigas, pois se tratava do cabeleireiro de Evita,

Eu ainda não sabia – e ainda faltava muito para que eu sentisse – que a realidade não ressuscita: nasce de outro modo, transfigura-se, reinventa-se a si mesma nos romances. Não sabia que a sintaxe e os tons dos personagens voltam com outro ar e que, ao passar pelos crivos da linguagem escrita, se tornam outra coisa (*SE*, p. 73-74).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os aspectos que mais nos chamaram atenção no romance *SE*, encontram-se a amplitude de recursos de que dispõe o autor pós-moderno, as hesitantes fronteiras entre a história e a ficção, as implicações entre autor e narrador, obra e público, além das peripécias do corpo embalsamado e suas múltiplas significações.

Assim postulamos, neste trabalho, que Tomás Eloy Martínez apropriou-se do mito de Eva Perón para refletir sobre diversos temas, valendo-se sobretudo da metaficção historiográfica. E, dessa forma, numa interpretação crítica, redimensionou a figura mítica de Evita. Redimensionar, entretanto, não quer dizer que a literatura possa mudar a realidade ou o social e historicamente estabelecido. Até porque, como pudemos observar em diversas passagens do romance, o narrador expressa a angústia diante da impossibilidade de apreender a realidade na sua inteireza ou de abarcar a vida e a morte de uma personagem real. Isto é, nenhum gênero consegue dar conta de tal intento. E é aí que entra a ficção para transfigurar os fatos reais e instaurar muitos outros possíveis de terem acontecido.

Do ponto de vista teórico, como pudemos observar em Lukács, por exemplo, também há o reconhecimento da limitação do sujeito diante do real. Uma das diferenças de Lukács, porém, em relação à metaficção historiográfica e ao NRH latino-americano, é que o autor húngaro, em sua análise da obra de Scott, postula a fidelidade aos fatos históricos, enquanto Hutcheon, Aínsa e Menton, em seus estudos, demonstram que a postura da nova tendência de romance histórico destrona as versões oficiais da história, pois a história é vista como um discurso, como o ficcional também o é, só que com outras regras. Isto não significa, entretanto, negar a realidade do passado, mas incorporá-la por meio da intertextualidade da paródia, do dialogismo e da heteroglossia.

O mesmo se pode dizer da forma biográfica pós-moderna em relação ao modelo de biografia apresentado por Lukács. Para este teórico, a biografia deve possuir um caráter “didático”, isto é, a história deve ensinar, deve levar o leitor a tomadas de consciência, como ensinam as idéias marxistas. Já na biografia pós-moderna, o que William H. Epstein faz, em seu estudo, “Vidas (pós)modernas: a abdução do sujeito biografado”, por exemplo, é mostrar o jogo de interesses que está em causa numa biografia. O que a biografia pós-moderna faz é explicitar



esses interesses. O ensaísta considera a biografia de Marilyn Monroe por Norman Mailer um marco nesse sentido, pois o biógrafo explicita seu desejo de roubá-la de Arthur Miller.

Ainda sobre a biografia pós-moderna, valendo-nos do texto de Epstein, estabelecemos uma analogia da abdução de Marilyn com o embalsamamento de Evita<sup>16</sup>. Lembrando-se, porém, que a obra de Martínez e de Mailer são de gêneros distintos. A primeira é um romance imensamente auto-reflexivo e escrito com algumas técnicas do jornalismo. A segunda configura uma biografia elaborada com a técnica do romance. Contudo a personagem de Martínez e a de Mailer têm algo em comum: ambas existem para além da obra literária.

Outro ponto importante que abordamos é a hesitante fronteira entre a realidade e a ficção que, em *SE*, é levada ao extremo, pois além de o narrador ostentar o mesmo nome do autor, sua experiência profissional e posicionamento político se assemelham, isto é, ambos são escritores e jornalistas e foram exilados pelo regime militar argentino. Dando, assim, a entender que autor e narrador são a mesma pessoa. Tal ambigüidade é tão bem-sucedida que chegou a desconcertar até mesmo leitores experientes, como os da imprensa argentina e brasileira.

Contudo, ambigüidades à parte, o importante nessa modalidade ficcional não se deve ao fato de se tratar ou não da verdade, mas a estratégia para refletir sobre os acontecimentos. Até porque a ficção não tem estatuto de verdade ou compromisso com a verdade. Um romancista, portanto, desfruta da liberdade plena de fazer qualquer malabarismo ou irreverência com a realidade. Inclusive de instaurar outros fatos passíveis ou não de terem acontecido.

Agora, mesmo nos discursos, histórico, biográfico e jornalístico, entre outros, em que a verdade deve ser condição ética, estabelecê-la “em termos absolutos é uma empresa quase impossível. A única verdade possível é o relato da verdade (relativa, parcial) que existe na consciência e nas buscas do narrador” (MARTÍNEZ: 1996, 10-11). Tomás Eloy Martínez ilustra tal afirmação, referindo-se, num primeiro momento, às suas investigações, as quais mais tarde se converteriam no *Romance de Perón*. Lembra o autor que, em certa ocasião, um capitão do exército lhe disse que havia estado com Perón “na mesma época num distrito militar de Tucumán por três meses, em 1918” (MARTÍNEZ: 1996, p. 10-11). A fim de confirmar a declaração, Martínez decide investigar a questão onde o fato teria ocorrido. Segundo o autor, alguns habitantes se lembraram da história com riqueza de detalhes, enquanto outros, com a mesma

---

<sup>16</sup> O filme de Tim Rice, norte-americano, estrelado por Madona, também pode ser considerado uma abdução da pessoa de Evita para fora dos seus contextos argentino e latino-americano.

ênfase, negaram o acontecido. Para estes, “Perón jamais havia passado por ali. O tema era fonte de terríveis brigas familiares, que convertiam os habitantes em uma paródia silvestre dos Capuletos e Montéquios” (1996: p. 10-11).

Como se percebe, Martínez usa um exemplo simples para mostrar a complexidade que existe em torno da verdade. Dado isso, em *SE*, o autor decide “encarar o desafio da verdade como um desafio de verossimilhança. Para poder imaginar de maneira nova (e também de uma maneira verdadeira) um episódio que milhões de pessoas haviam visto ou a respeito do qual haviam lido” (MARTÍNEZ: 1996, p. 10-11). E um dos episódios abordados em seu romance é o do Cabildo Abierto – já referido – em cuja concentração seria lançada a candidatura de Evita à vice-presidência da Argentina. Nessa passagem, Martínez mostra o dilema de seu narrador ao tentar reconstruir a frustrada candidatura da primeira-dama.

Naquele tempo, a pulsação da verdade era algo essencial para mim. E não havia verdade possível se Evita não estivesse ali. (...) Precisava de ajuda. Alguém que me dissesse: *Os fatos aconteceram assim mesmo, tal como você os contou*. Ou então que me mostrasse onde mexer para que eles coincidissem com alguma ilusão de verdade (*SE*, p. 85).

Como pudemos demonstrar, o narrador tenta tal reconstrução por meio de um roteiro de cinema; mas, no decorrer do romance, como destacamos, vale-se das técnicas do jornalismo, da biografia e da ficção. Isso diz respeito aos diferentes gêneros discursivos, dos quais a metaficção historiográfica se alimenta. Assim, o texto de Martínez se alinha com as marcas da pós-modernidade e reflete sobre a história recente da Argentina e da figura emblemática de Eva Perón que, para além ou aquém do romance, se permite ler como pessoa histórica e sujeito biográfico<sup>17</sup>, pois a transição do anonimato ao mito é de conhecimento público. E é para dar conta de

---

<sup>17</sup> Todas as pessoas são pessoas históricas, porque vivem num tempo histórico. Mas existem aquelas que são mais sujeitos da história, ou seja, tomam parte em certos acontecimentos que se destacam e que convencionamos chamar de históricos. Já o sujeito biográfico precisa ter um destaque em alguma realização que seja conhecida de um determinado público, que pode ser o mais geral, como no caso de um cantor ou jogador de futebol, ou mesmo um político, que muitos conhecem, ou de um público mais restrito, como é o caso de um filósofo ou um cientista, cuja obra é conhecida por um determinado número de pessoas. A vida comum de uma pessoa comum não rende uma biografia. Se Evita tivesse permanecido uma desconhecida cantora jamais seria objeto de uma biografia.

reconstruir criticamente a trajetória de tal mito que o autor lançou mão de toda a pluralidade discursiva de que pôde dispor.

Retome-se aqui as palavras de Joseph Campbell, a saber, que “Quando se torna modelo para a vida dos outros, a pessoa se move para uma esfera tal que se torna passível de ser mitologizada” (CAMPBELL: 1990, p. 16). E Evita é tomada, por muitos, como modelo de virtude, a ponto de ser considerada uma santa. E, para outros, é sinônimo de glamour e beleza. Isso tudo arquitetado e potencializado pela mídia via discurso político populista do peronismo. Tomás Eloy Martínez vale-se de tais elementos e os nutre com boa dose de invenção.

E o fundamental nesse contexto é o corpo embalsamado cuja peregrinação insólita, num primeiro momento, evoca cenas de romance policial; mas os mistérios não param por aí, e logo o leitor se vê emaranhado numa trama auto-reflexiva, mesclada com ingredientes fantásticos, representados por um corpo que se multiplica e que aparece e desaparece a sugerir a oscilação do poder político.

Além disso, depois de discorrer sobre os elementos que construíram o mito de Eva Perón, o narrador enumera a série literária que tratou de Evita, a lembrar, Jorge Luis Borges (1899-1986), Julio Cortázar (1914-1984), Néstor Perlongher (1949-1992), entre outros. Ele mostra como estes autores trataram Evita em suas ficções. Tomás Eloy Martínez, ao mesmo tempo que mostra esta pequena série de textos de autores argentinos dos mais canônicos e significativos, igualmente sugere que as figurações de uma mesma pessoa pode ser construída de maneira diferente em momentos distintos, iluminando ângulos novos de sua história. E também para situar o lugar de seu texto na série literária argentina, permitindo ao leitor identificar com que textos dialoga.

Outro ponto importante da obra é o contexto místico-popular. E o narrador aborda isso, sobretudo no capítulo “Contar uma história”, o qual é introduzido, não sem ironia, pela seguinte epígrafe: “A canonização de Eva Perón pelo papa e a de Jean Genet por Sartre (outro papa) são os acontecimentos místicos deste verão” (Jean Cocteau apud *SE*, p. 53). Como se sabe, a canonização de Evita não aconteceu; mas não por falta de apelo, pois, com o tempo, foi se tornando um dogma de fé. Tanto que

Entre maio de 1952 – dois meses antes de sua morte – e julho de 1954, o Vaticano recebeu quase quarenta mil cartas de fiéis [atribuindo-lhe] diversos milagres (...) e exigindo que o papa a canonizasse. (...) O fato de o Sumo Pontífice demorar a admitir uma santidade tão evidente era – foi o que li nos jornais – “uma afronta ao povo peronista” (*SE*, p. 57).

Ainda uma outra das muitas manifestações que reforçavam a figura santa de Evita, devia-se à “linda Evelina” cujo trecho de uma das duas mil cartas que endereçou à primeira-dama dizia o seguinte:

Minha querida Evita, não vou ti pedir nada como todo mundo fais aqui, pois o qe eu pretendo é só qe você leia esta carta e lembri do meu nome; eu sei qe se você reparar no meu nome, nem qe seja um momentinho, nunca mais vai poder me acontecer nada de mau, e eu vou ser felis sem doensas nem pobresa. (...) (SE, p. 59).

O conteúdo e a sofrível gramática que compõem o fragmento acima, por um lado, enaltecem o misticismo em relação a Evita e, por outro, revelam o posicionamento irônico do narrador. Isto, contudo, não quer dizer que seja possível mudar a concepção daqueles que a consideram uma santa. Embora, em sua abordagem crítico-biográfica, tenha exposto as inúmeras versões sobre a vida desta personagem, dando-lhe dimensão humana e, assim, revelando suas virtudes e defeitos, o narrador reconhece sua limitação ante o objeto de sua investigação. E ao chegar ao final do livro, encontra-se no meio do relato. É o *fracasso* do narrador que, paradoxalmente, culmina no triunfo da obra e do autor.

## BIBLIOGRAFIA

AÍNSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*, 240 (82 – 85), 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras completas v. 1 (Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura)*. Trad. e org. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORGES, Jorge Luis. O simulacro. IN: \_\_\_\_\_. *O fazedor*. Trad. Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difel, 1984.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Trad. Luiz Alberto Monjardim et al ii. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1996.

CALVINO, Italo. *Porque ler os clássicos?* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMARGO, Cláudio. A maldição do mito. *Istoé*. 28 de agosto de 1996.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. (Entrevistas a Bill Moyers). Org. Betty Sue Flowers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antonio et al ii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e peronismo*. Campinas: Papirus, 1998. (Textos do Tempo).

CARVALHO, Cleiry de Oliveira; LIBANORI, Evelyn Vânia. Santa Evita, de Tomás Eloy Martínez, Amor, Estranho Amor. *Anais do 16º. CELLIP* (Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná), 2003, Londrina.

CORTÁZAR, Julio. *O exame final*. Trad. Fausto Wolff. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

- DECHANCIE, John. *Perón*. Trad. Lavínia Henderson Cotrim. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Grandes Líderes).
- DUMÉZIL, Georges. *Do mito ao romance*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELLMANN, Richard. Freud e a biografia literária. In: \_\_\_\_\_. *Ao longo do rio corrente: ensaios literários e biográficos*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. De Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- EPSTEIN, William H. Vidas pós-modernas: a abdução do sujeito biografado. Tradução não publicada de Cecília Erthal, Curitiba, 1999.
- EPSTEIN, William H. (Post) lives: abducting the biographical subject. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *Contesting the subject*. Essays in the postmodern theory and practice of biography and biographical criticism. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1991, p. 217-236.
- ESTEVES, Antonio Roberto. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (Org.). *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo; Assis, Arte & Ciência, 1998, p. 123-158.
- ESTEVES, Antonio Roberto; MILTON, Heloisa Costa. O novo romance histórico hispano-americano. In: CAIRO, Luiz Roberto Velloso [et. al.]; Heloisa Costa Milton, Jeane Mari Sant'Ana Spera (Orgs.). *Estudos de literatura e lingüística*. Assis: FCL –UNESP – Publicações, 2001, p. 83-117.
- FILIZOLA, Anamaria; RONDELLI, Elizabeth. Equilíbrio distante: fascínio pelo biográfico, descuido da crítica. *Lugar comum*, vol. 1, No. 2, p. 209-225.
- FILIZOLA, Anamaria. A inserção do biográfico no ficcional. Anais do XV Seminário do CELIP, Curitiba-PR, 2002, p.126-129.
- \_\_\_\_\_. *O cisco e a ostra*: Augustina Bessa-Luís biógrafa. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
- FUENTES, C. Sobre *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez. *La Nacion*, México, 1996.

- FUSER, Igor. Panelas egoístas. (Entrevista com Tomás Eloy Martínez). *Época*, Edição 195, 11 de fevereiro de 2002.
- GASPAR, Malu. Somos invisíveis. (Entrevista com Tomás Eloy Martínez). *Veja*. São Paulo: Abril, n. 47, ano 37, edição 1881, 24 de nov. 2004.
- GRIB, V.; LUKÁCS, G.; PEREVERZEV, V. *Sobre o romance*: textos escolhidos. (Apostila da Disciplina de Teoria e História da Narrativa – Curso de Pós-Graduação em Letras – FCL/UNESP de Assis.) Organização, tradução e notas: Letizia Zini Antunes. 1998.
- GUBRECHT, Hans Ulrich. As vozes dos cadáveres da Argentina. In: \_\_\_\_\_. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HALPERIN, Jorge. Me interesa la zona enfermiza de la política. (Entrevista com Tomás Eloy Martínez). *Clarín*, Domingo, 3 de mayo de 1998.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos da forma de arte do século XX. Trad. Tereza Louro Perez. Rio de Janeiro: Edições 70 (Brasil), 1989.
- \_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: \_\_\_\_\_. *Pensando nos trópicos*: dispersa demanda II. Rio de Janeiro: Rocco: 1991.
- LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. 2<sup>a</sup> ed. México: Era, 1971.
- MARTÍNEZ, T. E. *O romance de Perón*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Santa Evita*. Trad. Sérgio Molina. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. Ficção e história: apostas contra o futuro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 17, 05 de out. de 1996, p. 10-11, Caderno de Cultura. p. 11-15.
- \_\_\_\_\_. Ficción, historia, periodismo, límites y márgenes. *Tellar*: revista digital del instituto interdisciplinario de estudios latinoamericanos (IIELA) – Año, 1 n. 1 – 2004 (p. 6-12). Disponível em: <[www.filo.unt.edu.ar/centinti/iela/revista\\_tela/](http://www.filo.unt.edu.ar/centinti/iela/revista_tela/)>
- \_\_\_\_\_. Entre a realidade e a ficção. Conferência proferida em 10 de novembro de 2004, na USP, São Paulo.

MATTOS, Cristine Fickelscherer de. De Borges a Tomás Eloy Martínez: um Pierre Ménard para a história argentina. (Texto apresentado como ponencia en el II Congreso internacional Todas as Letras. (Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil, 2004). Disponível em: <[www.elhablador.com/menard.htm](http://www.elhablador.com/menard.htm)>

\_\_\_\_\_. En torno al lector en la obra de Tomás Eloy Martínez. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. Madrid, nov. 2003/fev. 2004, n. 25. Disponível em: <[www.ucm.es/info/especulo/numero25/teloyma.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/teloyma.html)>

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, FCE, 1993, p. 11-66.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: AGUIAR, Flávio Wolf de; CHIAPPINI, Ligia. (Orgs.) *Literatura e história na América Latina*. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz. São Paulo: Edusp, 1993, p. 115-134.

MONEGAL, Emir Rodriguez. Carnaval, antropofagia, paródia. Trad. Selma Calasans Rodrigues. *Tempo brasileiro*. Rio de Janeiro, no. 62, jul./set. 1980, p. 6-7.

NEIBURG, Federico. *Os intelectuais e a invenção do peronismo*. São Paulo: Edusp, 1997.

ORIEUX, Jean. A arte do biógrafo. In: DUBY, Georges et al ii. *História e nova história*. Lisboa: Teorema, 1986, p. 33-42.

ORTIZ, Alicia Dujovne. Eva Perón: a idolatrada mãe dos pobres. Trad. Carolina Massuia de Paula. *História viva*, Ed. n. 19, maio de 2005. Disponível em <[http://www2.uol.com.br/historiaviva/conteudo/materia/materia\\_41.html](http://www2.uol.com.br/historiaviva/conteudo/materia/materia_41.html)>

OVIEDO, J. M. El cuerpo de Evita. *La jornada semanal*, 03 de marzo de 1996.

PERLONGHER, Néstor. *Evita vive e outras prosas*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PESAVENTO, S. J. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. *Revista da história das idéias*. 21 (33-57), Coimbra, 2002.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: POE, E. A. *Poesia e prosa: obras completas*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Pôrto Alegre: Globo, 1944.

REYES, Emmanuel Tornes. Médios y narrativa finisecular. *Chasqui: revista latinoamericana de comunicación*, 58, junio de 1997 – La Educación.



- RIBEIRO, Fernanda Aparecida. *Os sentidos do corpo em Santa Evita, de Tomás Eloy Martínez*. Londrina, 2004. 121 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2004.
- \_\_\_\_\_. Fernanda Aparecida. A história do corpo embalsamado de Santa Evita. *III Selisigno Seminário de Estudos sobre Linguagem e Significação, IV Simpósio de Leitura da UEL*, 30 de outubro a 01 de novembro de 2002. Não paginado. CD-ROM.
- \_\_\_\_\_. O mito de Eva Perón representado em *Santa Evita*. In: BONNICI, Thomas (Org. e ed.). *Outras palavras: XIV Semana de Letras*, 31 de março a 04 de abril. Maringá: UEM/DLE, 2003. p. 296-299. CD-ROM.
- RODRIGUEZ, J. M. Evita: el nunca acabado mito argentino. *Matices*, No. 10, verno 1996. – Zeitschrift Zu Lateinamerika, Spanien und Portugal.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. 4<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- VARGAS LLOSA, Mario. Los placeres de la necrofilia. *La nación*, Buenos Aires, feb. 1996, Suplemento Cultural.
- WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Letras*, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994. Editora da UFPR.